
DOMI NUS ILLU
MINA -TIO MEA



Alte Denkmäler

erklärt von

F. G. Welcker.

Vierter Theil.

Wandgemälde.

Mit einer Abhandlung über Wandmalerei und Tafelmalerei.



Göttingen.
Verlag der Dieterichschen Buchhandlung.
1861.

Die Terniteschen Wandgemälde

von

Herculaneum und Pompeji

erklärt von

F. G. Welcker.



Mit einer Abhandlung über Wandmalerei und Tafelmalerei.

Göttingen.

Verlag der Dieterichschen Buchhandiung.

1861.

Vorrede.

Das Unternehmen die Erläuterungen zu den von Ternite herausgegebenen Pompejischen Wandgemälden von neuem, ohne Bilder, abdrucken zu lassen ist so eigner Art dass es bei Vielen grosser Entschuldigung bedürfen wird. Das Werk selbst hat das grosse Verdienst dass es in dem einem jeden der elf Hefte vorangestellten Blatt in Farbendruck ein noch nirgends übertroffnes Muster vollkommenster Abbildung ausgewählter antiker Wandgemälde darbietet, durch welche der Anblick der Originale nahezu ersetzt wird, und dass es auch in den bloss gezeichneten Umrissen mit theilweise in der Zeichnung ausgeführten Köpfen der Figuren uns eine treuere und lebendigere Vorstellung von den im Bourbonischen Museum zu Neapel vereinigten Bildern dieser Art giebt als irgend ein andres. Der diesen meisterhaften Nachbildungen in drei Sprachen beigefügte Text aber wird nur von Wenigen gelesen werden, da bei dem riesigen Format des Prachtwerks die Vorrichtungen um lesen zu können nicht überall leicht zu treffen seyn und auch bei den besten die wenigsten Augen zureichen werden. Daher mag zunächst denen welche diese Abbildungen zu sehen Gelegenheit haben und ihnen die gebührende Aufmerksamkeit zu widmen Lust verspüren, diess handliche Büchlein dargeboten seyn. Auch denen welchen die altberühmten Antichitá d'Ercolano oder deren Nachzeichnungen in dem v. Murrschen ins Enge gebrachten Werk oder die Bände des Museo Borbonico zur Hand sind, werden diese vermittelst der vorangestellten Tabelle die fehlenden Abbildungen ersetzen, indem weit die meisten der neu herausgegebenen Gemälde in dem einen oder dem andern Werk der Italiener oder in beiden schon gestochen sind. Viele finden sich auch in den Schriften von William Gell und Andern. Dann aber sind auch für die welche eine ausgedehntere Kenntniss von antiken Kunstwerken besitzen oder danach streben, auch blosse Beschreibungen,

und Erklärungen brauchbar und sehr viele Einzelheiten die darin vorkommen können, finden über das gerade besprochne Monument hinaus Anwendung auf früher gesehene oder künftig noch kennen zu lernende. Besonders würde ich auch dadurch mit diesem Buch einen guten Zweck erreicht zu haben glauben, wenn es manchen unter den vielen jungen Philologen die heutiges Tages mehr und mehr auch auf die bildende Kunst als einen wesentlichen Theil des Hellenischen Alterthums ihre Blicke richten, und so auch andern Kunstfreunden Anlass geben möchte eine Bibliothek zu besuchen um das Ternitesche Werk selbst kennen zu lernen, was in einem gewissen geringen Grade für sie einem Gang, wenn sie in Neapel sich befänden, zu den Gemälden selbst gleich kommen würde. Denn leicht stellt sich bei Vielen die Täuschung ein als ob zwischen dem Begriff von alten Bildwerken den man durch die unschätzbaren Bilderbücher von Hirt, Millin, Müller und Wieseler erlangen kann, und den lebendigen Eindruck der Werke selbst der Unterschied nicht so sehr gross sey als er in der That ist.

Die Vorzüge der Terniteschen Abbildungen, die ich nur hier und da kurz berührt und nicht im Allgemeinen genugsam hervorgehoben habe, sind einsichtsvoll gewürdigt und das von dem Künstler und Herausgeber im Ganzen beobachtete Verfahren beschrieben von Heinrich Brunn im Römischen Bullettino 1859 p. 234—236. Ueber einen Theil des Werks hat sich auch E. Eurtius ausgesprochen in Kuglers Berliner Kunstblatt 1849 N. 18, nicht bloss das Verdienst des Künstlers ins Licht gesetzt, sondern auch den Inhalt der bedeutendsten Gemälde feinsinnig entwickelt. Der berühmte Aesthetiker Vischer hat dem Werk einen Aufsatz „zur Kenntniss der Malerei bei den Alten" gewidmet im Deutschen Museum von R. Prutz 1855 S. 706 — 714.

Die ersten drei Lieferungen der Wandgemälde sind erschienen zu Berlin 1839 — 44 im Verlage von Dietrich Reimer, eine Neue Folge, drei Hefte bei Ernst und Korn, eine Fortsetzung in vier Heften bei K. Wiegandt und Grieben und 1855 ein Schlussheft bei Reimarus, jetzt Gropius.

Bonn Februar 1861.

F. G. W.

Inhalt.

Erste Abtheilung *).

*) Zu dem ersten Heft sind die Erläuterungen von K. O. Müller geschrieben.

Zweite Abtheilung.

Dritte Abtheilung.

Schlussheft.

Anhang.

Die

Pompejischen Wandgemälde

von Ternite.

Erste Abtheilung.

Zweites Heft.

Bacchus.

Taf. I.

Wenn gleich Griechische Religion und Fabel und Griechische Kunst in Pompeji und den Nachbarstädten herschten, so ist es doch bei diesen Wandgemälden schicklich die Römischen Götternamen zu gebrauchen weil die Sprache der Bewohner die Römische war. Ganz anders verhält es sich in dieser Hinsicht mit der Erklärung der Vasen und der älteren Kunstdenkmäler überhaupt, in welcher der Gebrauch der Griechischen Namen bei tieferem Eindringen und für die mit der Griechischen Litteratur Vertrauten sich als unabweislich ergeben, auch in Frankreich und Italien (in England bis jetzt noch weniger) Eingang gefunden und zur schärferen und lebendigeren Auffassung der Gegenstände in dem Sinne worin sie gedacht und ausgeführt wurden, unstreitig viel beigetragen hat.

Die Bacchischen Darstellungen gehören in Pempeji zu den häufigsten, so dass nur die auf Venus und Amor bezüglichen in dieser Hinsicht sich vielleicht mit ihnen messen können. Hercules, eine andre Lieblingsperson, ist weniger in der Malerei vorherschend als in allen Arten der Plastik, worin er bis zur Verwunderung häufig unter den aus den verschütteten Städten hervorgegangenen Monumenten vor-

kommt. Was den Bacchus betrifft, so kann man, wie einer der Neapolitanischen Erklärer bemerkt [1]), fast sagen dass kein einziges Haus in Pompeji ist in dessen Gemälden nicht etwas an den Cult dieses Gottes erinnert, während sehr viele Häuser ganz mit Bacchischen Mythen angefüllt sind. So kommt denn auch die Figur des Gottes selbst einzeln mehrmals und mit einiger Verschiedenheit des Charakters vor.

In dem vorliegenden Gemälde, das früher schon herausgegeben war [2]), aber seinem Kunstwerthe nach zuerst in dieser Abbildung, wie im Allgemeinen alle die in gegenwärtigem Werke wiederholt erscheinen, gehörig geschätzt werden kann, ist Bacchus in ruhender Stellung, mit dem linken Arm auf einen Pfeiler (nicht Altar) gestützt, hält jedoch mit der rechten Hand ein Trinkgefäss in die Höhe, was als eine augenblickliche, an sich völlig bedeutungslose Bewegung den Ausdruck der Ruhe beschränkt und etwas Leben in den Stillstand selbst bringt. Der rechte Arm mit dem Becher in der Hand herabhängend würde sehr ungefällig wirken. Um sich zu überzeugen dass diese Haltung des Bechers nicht allein aus der Absicht eine schöne Bewegung des Armes zu zeigen hervorgehe und frei von Affectation sei, muss man den in demselben Zimmer in Herculaneum gefundnen Apollo vergleichen, der in den Pitture d'Ercolano unmittelbar vorhergeht und im ersten Ternitischen Heft Taf. 2 abgebildet ist. Dieser der nach der ganzen Figur und der auf einen ähnlichen Pfeiler gestützten Stellung nach genau als Gegenstück zu dem Bacchus gedacht ist, hält die Laute in Ruhe und sinnt, aber einige Finger spielen wie unbewusst und für den einen Augenblick in den Saiten. Der Becher ist von dem Bacchus des weinreichen und üppigen Campaniens, gleichsam als sein Instrument, fast unzertrenn-

---

2) Pitture d'Ercolano T. III tav. 2. Mus. Borbon. T. XI tav. 52. Die Höhe der Figur ist $2^1/_2$ Röm. Palm.

1) Museo Borbonico T. V tav. 50.

lich; hier steht der Gott sinnend still und schwenkt ihn dabei wie ein Andrer etwa ein Stöckchen das er führt, bewegen würde. Das Nackte an dem Bacchus hat, wie allgemein, die natürliche Farbe; der Mantel spielt ins Weisse, wie auch Bacchantinnen mehrmals in weissem Gewand vorkommen; das Trinkgefäss ist golden, wie schon am Kasten des Kypselos[3]) und gewiss an unzähligen andern Bildern des Bacchus. Diesem Gefäss geben die ersten sehr sorgfältigen und gelehrten, wenn gleich oft auch übergelehrten und nun in dem Meisten veralteten oder auch falsch gewordnen Erklärungen mit Recht den Namen Carchesium[4]). Erblasst ist der grüne Epheu, dessen Aeste wie ein zwiefaches Band über der Stirne herlaufen, auf beiden Seiten des Kopfes. Auch der Thyrsus, einer jener mächtigen Rohrstengel, ist unter der eingesetzten Spitze mit Epheulaub geschmückt, weiter unten mit einem farbigen Bande, wie er in den Gemälden, ohne Zweifel nach dem örtlichen Brauch, gewöhnlich vorkommt.

Aufmerksamkeit verdient besonders das Gesicht des Bacchus. Von dem älteren Idealbild ist in dem Ausdruck, der über Jugend und Sinnlichkeit sich kaum erhebt, wenig übrig geblieben; nur erinnert allerdings der Blick an die schwarzen Augen mit dem Liebreiz der Aphrodite die dem Dionysos Euripides giebt, der auch der langen blonden, seine Wange schmachtend umspielenden Locken gedenkt[5]). Aber zu bemerken ist in diesem Bacchus, dem der der folgenden Tafel und der auf der vierten des folgenden Heftes ähnlich sind, und in mehreren der schönsten andern jugendlichen Köpfe in Pompejischen Gemälden ein im Allge-

3) Pausan. V, 19, 1.

4) Macrob. V, 21. Carchesium procerum et circa mediam partem compressum, mediocriter ansatum, ansis a summo ad infimum pertingentibus. Uebereinstimmend Athen. XI p. 474 e.

5) Bacch. 236 *οἰνωπὰς ὄσσοις χάριτας Ἀφροδίτης ἔχων.* 455: *πλοκαμός τε γὰρ σοῦ ταναὸς — γένυν παρ' αὐτὴν κεχυμένος, πόθου πλέως.*

meinen übereinstimmender Typus, der auf die gleiche Schule oder Zeit und vielleicht auf eine dem Ort eigenthümliche Gesichtsbildung hinweist, wie man öfters in den alten Gemälden einer Stadt (z. B. Cöln) eine einheimische und beliebte Schönheit in vielen Gesichtern wiederholt und gleichsam herrschend findet. In genügenderer Abbildung kann ich zur Vergleichung hier nur nachweisen den Kopf des Achilles der für das schönste unter den Gemälden von Pompeji genommen worden ist, im ersten Bande von W. Gells Pompejana (p. 156), den des noch jüngeren Achilles im ersten Ternileschen Heft Taf. 5, den des Apollo in denselben Taf. 2, etwa auch die Kassandra Taf. 3. und den Mercur Taf. 3 des folgenden Hefts. Ein merkwürdiges Beispiel eines solchen herrschenden und zum Theil fabrikmässig gewordenen Typus für hübsche jugendliche Gesichter sieht man in einer grossen Anzahl der in Athen im Theseion und anderwärts aufgestellten Grabmonumente aus späteren Zeiten.

Bacchus setzt die Komödie ein.

Taf. II.

Dieses Gemälde, das sich in Pompeji an der Wand eines kleinen, gegenüber dem Seiteneingang des sogenannten Pantheon hervorragenden Zimmers befand, ist nicht allein durch die Schönheit der Gruppirung, den Ausdruck der Gesichter und überhaupt das malerische Verdienst ausgezeichnet, sondern auch durch die Neuheit und Eigenthümlichkeit der Vorstellung, die weder auf ein andres Bildwerk zurückzuführen ist, noch in Schriften sich berührt findet. Ein Zuwachs mythologischer Erfindung kommt uns von Pompeji nur sehr selten, so eigenthümlich und abwechselnd auch oft die dortigen Bilder in Anwendung und Fortbildung bekannter mythologischer Verhältnisse erscheinen.

Bacchus ist umgeben von ländlichem, meist jugendlichem Volk: und angemessen seinem Auftreten unter diesem ist seine Erscheinung einfach und bescheiden; er wird nur nach hergebrachter Etikette gestützt, hier von einem Silen oder alten Satyr, und begleitet von zwei Personen dämonischen Geschlechts, einem jungen Satyr, der ihm bei dem dargestellten Acte dient, und einem jungen Satyrmädchen, das unter der übrigen natürlichen Jugend durch seine langen spitzen Ohren auf das grellste absticht. Wunderlich genug ist diese Erscheinung, da diese Satyra so hinter dem Landvolk steht dass man nicht daran denkt sie zur Begleitung des Gottes zu ziehen, und da man auch bei ihm ausser Mänaden oder Nymphen weibliche Begleitung nicht gewohnt ist. Alle übrigen Personen sind natürlich. Der Gott der den Ikarios in Attika, den Oeneus in Aetolien mit

seiner Einkehr begnadigt und ihnen den Weinbau und heilige Gebräuche verliehn hat, ist auch hier unter Sterblichen, und zwar unter dem Landvolk erschienen und will sie Maskenspiel oder Komödie lehren. Die Landleute sind es ja die nach den Dichtern Italiens zuerst Chöre vor seinem Bild aufführen und unter lustigem Maskenspiel ihn anrufen [1]). Wie nun die Götter so viele Künste und Spiele erfinden und den Menschen zuführen, so ist hier in sehr gefälliger Nachahmung dem Bacchus zugetheilt dass er selber das Landvolk anweist die Fratzengesichter aus Kork vorzunehmen, unter denen sie zu seinen Ehren lustig seyn sollen. Von Echion nennt Plinius neben einander den Bacchus, die Tragödie und die Komödie, und es ist anzunehmen dass diese Bilder zu einander gehörten: aber der Bezug unter ihnen war freier und unbestimmter; die beiden Künste konnten als Begleiterinnen so gut wie als Erfindungen des Gottes erscheinen. Etwas ganz Andres ist das kleine Drama unsres Gemäldes. Auf des Gottes Geheiss legt ein Satyr den jungen Burschen in einem weiten Mantel den soccus an, während er selbst die Maske bereit hält, die der Schauspieler auch schon fasst, um sie, so wie das Geschäft an den Füssen vollends beendigt seyn würde, vor sein Gesicht zu nehmen. Diese Maske würde man in unserer Zeichnung kaum erkennen: desto bestimmter ist sie

1) Tibull II, 1, 55.
Agricola et minio suffusus, Bacche, rubenti
primus inexperta duxit ab arte choros.
Virgil Georg. II, 385.
Nec non Ausonii, Troja gens missa, coloni
versibus incomtis ludunt risuque soluto
oraque corticibus sumunt horrenda cavatis
et te Bacche vocant per carmina laeta.

Dass die Feier der Liberalien von den Landleuten ausgiengen bezeugen Varro und Tertullian de spectaculis. Sie kamen zu diesen auch in die Stadt.

in der Abbildung im Museo Borbonico [2]) angegeben, und zwar als eine komische. Hier sind auch Baulichkeiten ausgedrückt, vermuthlich zur Bühne bestimmt, zwei gegeneinander laufende Wände, die den andern Figuren zum Hintergrunde dienen, dem Bacchus in der Mitte aber den Raum offen lassen. Der Schauspieler hält als einer aus dem Hirtenstande ein Pedum, welches nebst der komischen Maske auch der Thalia eigen ist. Auf das neue Spiel das sich vorbereitet, sind Augen und Gedanken der Zuschauer gerichtet, und der naive Ausdruck der Erwartung und Neugierde, der Theilnahme in den Gesichtern, nach Verschiedenheit des Geschlechts und des Alters kann seine Wirkung nicht verfehlen, bedarf keiner Anpreisung. Der Italienische Herausgeber, in dessen Zeichnung von diesem feinen Charakterausdruck wenig zum Vorschein kommt, vergleicht die jungen Köpfchen mit dem Styl des Coreggio. Der Mantel des Bacchus ist von violett purpurner Farbe, der des Schauspielers gelb. Die Harmlosigkeit auf allen Gesichtern und das Uebergewicht der Jugend unter den Personen entfernt jeden Gedanken an die altrömische fescennina licentia am Erndtefest, wovon Horaz spricht [3]), und an die im Schelten und der Racheübung ähnlichen Anfänge der Attischen Komödie eines Susarion und Sannyrion. Ländliche Gutmüthigkeit und Unbefangenheit machen den Grundton des Ganzen aus, so dass auch der dienende Satyr so sanft, unschuldig und gehorsam aussieht wie kein anderer, auch der Silen einem biederen Landmann gleicht; sie stören nicht den Eindruck natürlicher Wirklichkeit. Um so mehr zeichnet sich das feine und in seiner Art, d. h. nach der der Zeit, idealische Gesicht des Gottes aus, den auch seine Stellung in der Gruppe erhebt. Bacchus hat hier ein Band um den Kopf, welchen Epheublätter leicht umspielen, ein Band ihm so eigenthümlich dass er Erfinder

2) T. III tav. 4.
3) Epistol. II, 1, 139—148.

des Diadems genannt wird. Der Soccus der Schauspieler war gewöhnlich von gelber Farbe und kommt ganz wie hier in Gemälden von Schauspielern vor.

Diesem poetisch gedachten Anfang der Komödie dienen unter den Gemälden von Herculaneum und Pompeji gar manche zum Gegensatze die sich auf das wirkliche Schauspiel, auf Schauspieler und Dichter beziehen, so wie auch das schöne Mosaik das eine Theaterprobe vorstellt. Das Wichtigste und Reichhaltigste dieser Art wird bald allgemein bekannt werden in der Didaskalie auf einer grossen Vase von Ruvo im Museum zu Neapel, deren Erklärung an zwei Orten reiflich vorbereitet wird *).

*) Wieseler Theatergebäude 1851 Taf. X, 1. S. 63 erklärt die Ansicht dass der Schauspieler als einer aus dem Hirtenstand ein Pedum halte, für gewiss irrig, ohne doch das pedum als Attribut eines Schauspielers, allgemein als solchen, nachzuweisen. Er sieht dagegen hier die „Kostümirung und Maskirung eines Schauspielers auf Anordnung oder Mitwirkung des Dionysos". Also nichts Poetisches; sondern eine Scene aus dem Leben: und doch so viel Bewegung und Einwirkung eines Gottes. Dass Wieseler die obige Erklärung Müllern zuspricht, rührt daher dass er die dem Umschlag des zweiten Hefts inwendig aufgeklebte Erklärung des Verlegers, dass von da an ich an Müllers Stelle die Erklärung übernommen habe, während der Umschlag bis zum dritten nur Müllers Namen führt, nicht bemerkt hat. Müller hatte im Handbuch §. 388, 5 und 425, 2 die Person die „costümirt" wird, Komodia genannt, wofür Wieseler mit mir einen jungen Burschen annimmt.

Silen.

Taf. III a.

Das obere grössere Bild dieser Tafel rührt von Herculaneum her [1]). Auf einem steinernen Sitze niedergelassen, an einen Baumstumpf gelehnt, lässt Silen sich von einem Weib Wein aus einem Schlauch in seinen übergrossen Kantharos giessen. Mit dem rechten Arm ruht er auf einem Korbe, den man fast für ein Stück Säule ansehn könnte. Sein ernsthaft finstres Gesicht deutet einen Zecher an, der aus einer Kneipe in die andre wandernd sich das Ansehn geben will dass er noch nicht zu viel getrunken habe, und das Weib sieht ganz aus wie eine Wirthin die dem von ihrer Hausthüre sitzenden Gast für sein Geld einschenkt. In so fern wird man der einfachen und vortrefflichen Gruppe den treffendsten Ausdruck vollkommner Naturwahrheit, lebendiger Wirklichkeit gern zugestehn. Wir haben aber hier zugleich ein sprechendes Beispiel für ein in so vielen Gemälden von Pompeji erkennbares Malerprincip, das darin besteht der Genremalerei einen oberflächlichen Anstrich des Mythischen zu geben, die Personen des gemeinen Lebens äusserlich und scheinbar zum poetischen Charakter zu erheben. Dabei ist indessen wenig Ernst, es scheint mehr aus einer Gewohnheit im Allgemeinen als mit Absicht im Einzelnen zu geschehn. Die Nachahmung gemeiner Wirklichkeit ist oft, wie auch im gegenwärtigen Gemälde, so treu und naiv, so fern von launenhafter Uebertreibung dass man eher die bezeichnete Art von qualificirter Genremale-

1) Pitt. d'Ercol. T. VII tav. 45. Im Museo Borbonico T. IX tav. 51 ist es irrig unter dem Titel Dipinti di Pompei mit einem andern Gemälde zusammengefasst.

rei als eine Parodie auf die mythischen Personen erkennen muss, obgleich aus wirklicher Parodirung und langer Gewohnheit Götter und Dämonen zu entgöttern und absichtlich und erfindsam gemeiner Menschennatur anzunähern der Gebrauch dem gemeinen Leben ein Anhängsel von Costüm aus den idealen Kreisen anzuheften entsprungen seyn mag. Dem Silen zur Seite sollte folgerecht eine Nymphe seyn: aber was hat die Wirthin, mit der in nachlässiger Häuslichkeit vorn offnen Tunica, von einer Nymphe? Und Silen selbst ist nur durch seinen knotigen und auch oben und unten nicht mit Laub, wie es scheint, geschmückten, sondern in Knorren ausgeschnittenen Thyrsus bezeichnet: es müsste denn der geflochtene Korb worauf er sich stützt, eine Cista mystica vorstellen sollen, die er mit sich führte wie ein Landstreicher und Zechbruder seinen Brodkorb. Das Bild hat übrigens gelitten. Die Füsse fehlen beiden Figuren; verschwunden sind hinter dem dürren Baum ein Pfeiler und ein daran hängender Blumenkranz mit Bändern. Das Kleid des Weibes nennen die Herculanischen Akademiker grün, so wie auch das schmale Gewand des Silen. Nach dem späteren Neapoletanischen Herausgeber ist letzteres roth und lässt sich an dem Weibe die Farbe nicht mehr erkennen, da die Tünche sich stark abgelöst hat.

Musik.

Taf. III b.

In dem Bruchstück auf derselben Tafel sehn wir zwei Musicirende, hinter traubenbelasteten Weinranken die über eine Bude hergeführt sind, hervorragend: oder haben sie sich etwa in einer Weinlaube auf einen Tisch gepflanzt und blicken aus einer ihrer Luken hervor. In einer älteren Abbildung [1]) zieht sich eine noch breitere Masse von Trauben und Laub auf der linken Seite von oben bis unten herab. Zu bemerken ist an den beiden jungen Musikanten welche Doppelpfeife und Handpauken oder Becken (*κύμβαλον*) spielen, der weibliche Schmuck grosser goldner Ohrringe [2]).

1) Pitt. d'Ercolano T. VII tav. 86 n. IV b. Mus. Borbon. T. VII vat. 22.

2) Die Ohrgehänge der Hamiltonschen Sammlung sind abgebildet in W. Smiths Dictionary of Greek and Roman antiquities V. in auris.

Satyr und Baccha*).

Taf. IV a.

Ein Satyr, mit Epheu bekränzt, mit hohen Hörnern gleich dem der sechsten Tafel, mit einer Nebris angethan, die von der rechten Schulter her ihm den linken Arm umschlingt, hält ein Pedum in der Rechten, eine Oenochoë in der Linken. Solche führen Satyrn und Silene in der grossen Bacchischen Procession des Ptolemäus Philodelphus abwechselnd mit andern welche Phialen halten [1]). Eine Baccha, im Doppelchiton, mit einer Thierhaut über den linken Arm, epheubekränzt, den Thyrsus auf der Schulter tragend, ein bebändertes Tamburin in der Hand, schaut im Gehn sich rückwärts um. Die Bewegung beider Figuren ist gelind und ohne besondre Bedeutung: aber in beiden erkennt man die Zeit des Bacchischen Festes. An den Namen Satyr, statt des unrichtigen Faun, hat man sich nunmehr im Kreise der Kunst und der Kunsterklärung langsam, aber nun ziemlich allgemein gewöhnt [2]).

*) S. mus. Borb. T. XII tav. 7.

1) Athen. V p. 199 b.

2) Schon Heyne hatte in den Antiq. Aufsätzen St. 2. zwischen Satyr, Faun und Pan richtig unterschieden, wiewohl gerathen den gewohnten Sprachgebrauch beizubehalten; auch Voss zeigte mit grosser Schärfe und Lanzi (Vasi dipinti p. 84 ff.) das Wahre, dem auch Zoega beitrat (Bassiril. tav. 75), mit der Bemerkung dass das Missverständniss nie hätte stattfinden können wenn nur die Antiquare die alten, vorzüglich die Griechischen Schriftsteller mit Aufmerksamkeit gelesen und sich nicht durch unbestimmte oder freie Ausdrücke von Dichtern, besonders von Lateinischen, hätten in Irrthum ziehen lassen. So sind z. B. die capripedes satyri bei Horaz Carm. II, 19 eigentlich Pane, wie in dem Codex den Laurentiana, den einst Petrarca besessen, bemerkt ist: Panas dicit caprarum pedes habentes. Auch im Museo Pioclementino ist der Gegenstand der Hauptsache nach richtig auseinandergesetzt I p. 83 f. II p. 59. V tav. 7.

Priapus.

Taf. IV b.

Eine grosse Seltenheit in ihrer Art ist die hier gemalte Statue des jugendlichen Priapus. Bekannt sind die Statuen des bärtigen, der mit Weinlaub gekränzt ist und Trauben und andres Obst im Schoosse des aufgehobenen langen Gewandes trägt[1]; bekannt ist der ungestalte Knabe Priap, welchen als den Sohn des Dionysos Silen mit Ziegenbock und Panther zu fahren lehrt, auf einem Relief der Villa Albani[2], wobei Zoega ein andres, ehemals im Palast Grimani zu Venedig, beschreibt, wo seine Mutter Aphrodite das Priapchen in der Wiege mit Abscheu anblickt[3], wie die Amme den neugebornen Pan im Homerischen Hymnus auf Pan (19, 38). Eher als einen Jüngling, wie als den alten Trauben- und Obstvater denkt man sich den Priapos der mit Epheu bekränzt bei der Pompa des Ptolemäus Philadelphus in Alexandria neben seinem Vater Dionysos, der von Here verfolgt, zum Altare der Rhea sich flüchtet, auf einem der Schaugerüste sich befand[4]. Auch in unserm Ge-

1) Mus Pioclem. T. I tav. 51.

2) Bassir. d. Villa Albani tav. 80.

3) Etym. M. V. *Ἀβαρνίδα — παῖδα ἄσχημον καὶ βαθυαδοῖον.*

4) Athen. V p. 201 c. Sehr weinreich sind die Städte woher Priapus stammt, Lampsakos, Priapos und wo er Sohn des Dionysos und einer Nymphe genannt wurde. Strab. XIII, 1, 12 p. 587. Thöricht aber sind die Etymologieen wonach er für eins mit Dionysos erklärt wird, Schol. Theocr. I, 21. Athen. I p. 30 a. Sohn des Bacchus ist er auch bei Tibull I, 4, 7. Ohne Trauben und nur in der Bedeutung, die in dem Gemälde der junge Priap hat, ist der bärtige der einer Venus zur Stütze dient im Augusteum Taf. 66. Eben

mälde ist er mit Epheu bekränzt, und als ein Sohn des Bacchus auch durch den Thyrsus worauf er sich stützt, und das Trinkgefäss das er in der Rechten hält, bezeichnet. Das Gefäss würde sehr eigenthümlich seyn, wenn man nicht annehmen dürfte dass die wirkliche Form durch die Zeit unkenntlich geworden sey. In den Pitture d'Ercolano, wo das Gemälde so viel früher erschien [5]), sieht man ein Gefäss in Form eines Kessels mit einem von einer Seite zur andern überlaufenden Henkel, den man oben und an beiden Seiten fassen, woran man das Gefäss auch aufhängen konnte, so dass ein Anhängsel hinten am Boden zur Verzierung angebracht seyn durfte. Solche Gefässe, nur mit plattem und etwas breiterem Boden kommen in diesen Gemälden mehr vor [6]).

Dieser Gott nun beschäftigt gleichmässig die Gedanken der drei anwesenden Frauen. Es scheint nicht dass die Sitzende als die Gebieterin der beiden andern gedacht ist, noch dass die vor jener stehende darum weil sie allein mit Epheu bekränzt ist, in nähere Beziehung zu dem Götterbilde trete als die übrigen. Wohl aber möchte man aus dem aufgereckten Finger dieser beiden Figuren vermuthen dass sie lauschen, wie auf ein Orakel, irgend ein als solches nach vorgelegten Fragen geltendes Zeichen und Geräusch. Aufmerksam und gespannt sieht auch die dritte der Frauen vor ihrer Seite zu.

In den Pitture d'Ercolano ist bemerkt dass das Unterkleid der sitzenden Frau mit langen Aermeln violett, das auf der rechten Schulter befestigte Oberkleid weiss sey, das lange Gewand der bekränzten Figur roth, das an der

---

so auf einem Elfenbeinplättchen das in dem Grabe zu Weiden bei Cöln gefunden wurde und aufbewahrt wird. Auf dem Gemälde mit Silen und dem Bacchusbild M. Borb. X, 25 ist eine Statue des Priapus in langem Gewand, Früchte im Schoose des Gewands, mit Epheubekränzung.

5) T. II tav. 24.

6) Zahns Ornamente Taf. 40.

rechten Schulter befestigte Oberkleid durchscheinend, der Mantel der Figur die wir für eine Statue des Priapus nehmen, roth (nach Phurentus[7]) ist sein Gewand buntfarbig), das Nackte dieser Figur von etwas übertriebener Färbung, das Kleid der dritten der Frauen violett, mit weissem Peplos über Kopf und Arm. Dieser Frau aber gab der Zeichner, anstatt des grossen Blattes als Fächer, eine Schlange, und die bekränzte junge Frau machte er zu einem alten Mann, der nach dem Erklärer ein Priester ist, die eine geschlossene Hand andächtig an die Brust haltend, mit ernst andächtigem, eine innere heilige Bewegung ausdrückendem Gesicht. Die Schlange wurde vermuthlich von dem Erklärer angegeben, der die Vorstellung nemlich auf die Sabazien deutet und die vorderste der Frauen für eine Priesterin (eine der γέραιραι) nimmt, die Stillschweigen zu gebieten und Geheimnisse zu empfehlen scheine. Dabei aber hält er das Priapsbild für einen natürlichen Jüngling, worauf dann der Hr. von Murr in seiner Deutschen Ausgabe einige Worte des Petronius auf sehr lächerliche Weise anwendet. Wohl dachte man auch daran ob dieser Jüngling den Bacchus vorstelle, wandte sich aber gegen die Statue ein dass die Figur nicht auf einem Fussgestell, sondern auf einem rohen Steine stehe, dass sie auf den Thyrsus wie in lebendiger Bewegung sich stütze und dass sie nicht zinnoberroth sey. Es müsste denn eher Bacchus selbst bei der Function gegenwärtig seyn.

---

7) p. 204 Gal.

Satyr und Baccha *).

Taf. IV c.

Diese beiden Figuren entsprechen so sehr dem oberen Paare der Platte dass zu vermuthen ist, beide Gemälde seyen als Seitenstücke aus einem und demselben Zimmer genommen. Die Bacchantin geht, den Thyrsus vorangehalten, so entschieden gegen den Satyr an als ob sie ein Wort von ihm übel aufgenommen hätte, während er ihr beschwichtigend eine Tänia, wohl als ein Liebesgeschenk, hinreicht. Den Satyr bezeichnet allein das Spitzohr. Dabei trägt er flatternd auf dem linken Arm einen rothen Mantel und ein Armband am rechten, das Haupt mit Epheu bekränzt, und einen Hirtenstab. Der Anzug der Nymphe ist reich und stattlich die Tunica nicht geschlitzt, wie im Museo Borbonico angegeben ist: sie hat Kopf und Thyrsus mit Tänien geschmückt.

---

*) Mus. Borb. T. X tav. 36. Die Erklärung ist aus Versehn zu Taf. 35 angehängt.

Bacchisches Opferfest.

Taf. V.

Die Gamälde dieser Tafel machen einen Theil aus von dem Fries einer Wand, die in ihren drei Abtheilungen besonders hinsichtlich der über dem Fries herziehenden Architektur nicht symmetrisch übereinstimmt. Die Wand und die drei Friestreifen noch besonders nach etwas grösserem Mass wurden, da sie schon bei den Ausgrabungen in Cività (d. i. Pompeji) 1762 zum Vorschein gekommen war, in den Pitture d'Ercolano bekannt gemacht [1]). Die beiden unteren Bilder dieser Tafel schliessen sich zu dem einen dieser drei Friese ungetrennt, worüber die auch auf den offnen Seiten durchgeführte Einfassung nicht täuschen darf, zusammen, so dass die Gruppe der sitzenden Frau mit einer hinter ihr stehenden unmittelbar hinter der Priapischen Herme folgt. Dieser Fries aber befindet sich auf der einen Seite der mittleren Abtheilung wovon hier nichts abgebildet ist. Die beiden Figuren die den oberen Theil unsrer Platte einnehmen, sind die letzten von den sechsen die auf der andern Seite sich an die Mitte anschliessen. Die Erklärer waren im Zweifel ob jeder der drei Streifen eine für sich abgeschlossene heilige Function vorstelle, oder ob alle zusammen ein Ganzes bilden und ein einziges Opfer

1) T. IV tav. 45—47. Der Text ist wiederholt in dem gleichsam auflebenden Pompeji von Martini 1779 S. 266—274 und daraus von Murr. — Im Museo Borbon. T. VIII tav. 18 sind durch neunzehn Figuren Bacchische Gebräuche und ein Opfer des Priapus dargestellt.

derselben. Es ist nicht zu verkennen dass die verschiedenen halb symmetrisch, halb frei an einandergereihten Gruppen und Scenen die Einheit der Zeit sowohl als des Ortes haben, Erscheinungen eines und desselben Bacchischen Festes darstellen. Der eine der drei Theile, der hier ganz abgebildet ist, schliesst sich in sich ab, zugleich aber den andern beiden an, wovon der mittlere zum Theil die Vorstellung des ersten oder die Opferhandlung angeht, zum Theil noch andre Figuren enthält die für sich sind. Ob diese Darstellung vollständig ist, ob nicht, wenn auch nicht in dem vermuthlich unversehrt gefundnen Zimmer, doch in den Vorbildern woraus diese ohne Zweifel häufig gemalten Figuren genommen sind, noch andre zum Cyclus hinzugezogen und alle etwas strenger innerlich zusammengepasst waren, wissen wir nicht. Es ist erfreulich die herbstlichen Liberalien, worauf sich so viele lockre und freche Gemälde der Trunkenheit und der Liebeslust beziehen, auch von ihrer religiösen Seite dargestellt zu sehen. Eine solche Feier im Freien ist an sich ein gefälliger Gegenstand; und der Verein von Feierlichkeit und Würde in Gebräuchen, Costümen und langsamem Aufzug mit freier ländlichen Natürlichkeit und Ungezwungenheit fällt uns als fremd und eigenthümlich auf. Wohl mit grosser Klugheit mögen aus der Fülle der festlichen Menge und der Scenen die bedeutendsten, am meisten charakteristischen Figuren ausgewählt seyn, um auf symbolische Weise, wie der Raum durch wenige Bäume mit Grenzsäulen, Altären und Säulen bezeichnet ist, eine in voller Wirklichkeit nicht wiederzugebende Erscheinung zur Anschauung zu bringen. Die Phantasie mag leicht aus einer beschränkten Anzahl besonders charakteristischer Figuren ein unbeschränkteres Bild der Menge und des Gewühls hervorzurufen, und ein gefälligeres als gewöhnlich der mühsame gut gemeinte oder auch eitle Fleiss der späteren Kunst schafft. Die wirklichen volksmässigen Festgebräuche und ihren Verlauf aus solchen Wandgemälden etwas bestimmter kennen zu lernen wird eher gelin-

gen, wenn man alle auf die richtige Art vergleicht, als die Cäremonien der Mysterien nach dem Wesen, wie unendlich oft sie sich auch da wiederholen, zu deuten und zusammenzureimen.

Die Haupthandlung ist auf dem rechten Flügel des Frieses, auf der linken Seite des Beschauers. Hier ist in der Mitte, vor einem Baum und einer Säule, ein Altar auf welchen ein Priester, in Amtstracht und mit grossem Thyrsus in der Linken, eine Libation ausgiesst. Zu diesem Altar schleppt am Horn ein junger Mann, den langen Thyrsus auf der Schulter tragend, einen Ziegenbock [2]), und eine Priesterin, wie es nach dem Anzug scheint, die in jeder Hand ein Stäbchen, das eine von einer Schlange umringelt, hält, bewegt sich in derselben Richtung, hinter ihr eine Korbträgerin: das Obstkörbchen auf deren Hand ist halb mit einem Tuche bedeckt [3]). Auf der andern Seite des Altars, hinter dem Priester folgen dann die auf unsrer Tafel zuoberst abgebildeten zwei weiblichen Figuren, die eine zwei Tibien haltend, die sofort geblasen werden sollen, die andere, die bei dem langsamen Zug einen Augenblick still steht, mit einem Obstkörbchen, woraus zwei Feigen oder Quitten hervorstehn, in der Linken einen kleinen Thyrsus. Hinter der Säule mit einem Gefäss darauf schliessen sich, auf der mittleren Abtheilung des Frieses an ein andrer Landmann, mit Pedum, der von dieser Seite einen Ziegenbock zum Altar zieht, und ein Weib die den Opferkorb (mit Salzschrot oder Kuchen) auf den Händen hält, in Entfernungen eine auf einem Stein sitzende Frau, die den Thyrsus hält, ein Baum woran ein Hündchen aufspringt, bei einer Säule eine vernehmere Frau die auf dem Boden sitzend

2) Virgil. Georg. II, 380. Baccho caper omnibus aris Caeditur. 395 — et cornu ductus stabit sacer hircus ad aras. Es ist ohne Zweifel ein Versehn wenn die Erklärer von dem Führer des Bocks bemerken: le orecchie han del caprigno.

3) Hesych. V. ἰστριανίδες — παρὰ Ἀθηναίοις σκεπάσματα, οἷς ἐκάλυπτον τὰ ἱερὰ κανᾶ.

Gebete aus einem Buch liest oder singt[4]), und hinter ihr ein Weib mit Thyrsus das jener die Hand auf die Schulter legt und zusieht oder zuhört, eine Herme auf einem viereckten Stein errichtet, ein Weib mit Thyrsus, ein Opferdiener mit Kanne und einem Teller.

Hier nun schliesst sich, auf dem dritten Friesstück, das Gemälde an welches wir abgebildet vor uns sehen. Zufällig des Raums wegen in zwei getrennt, muss es, wenn man nach Sinn und Composition fragt, nothwendig verbunden gedacht werden. Denn offenbar bildet der in der Mitte der sechs Frauen aufgerichtete Gott den Mittelpunkt der Vorstellung, sein Altar ist auf der einen Seite, ein Opferkorb auf der andern. Dieser Gott aber, welcher speciellere Name auch der barocken Hermengestalt mit Hörnern und Phallus, ein Rohr in Händen, eigentlich vielleicht zukommen mag[5]), entspricht im Wesen offenbar den Priap, so dass diese ganze Vorstellung ein Seitenstück abgiebt von Taf. IV b. Und beachtenswerth ist die Art wie sich der Priapscult hier an den Bacchischen anschliesst: so paart sich in Pompeji Isisdienst mit dem der Venus. Die Frauen sind, wie auch auf dem andern Bild, unter sich, ohne männlichen Zeugen. Eine junge Frau hat sich gerade vor den derb symbolischen Dämon, auf einen Pfeiler gestützt, gedankenvoll hingestellt. Nicht ohne Humor scheint es geordnet dass es eine Alte ist die gegenüber hinter dem Priap sich auf einen Stein niedergelassen hat; es müsste denn die Mutter der andern und ein Familienanliegen gedacht seyn. Was die Alte in der Hand hält, einen kurzen Thyrsus, einen Zweig oder was

---

4) Virg. l. c. 393.
Ergo rite suum Baccho dicemus honorem
carminibus patriis, lancesque et liba feremus.

5) Die Italienischen Erklärer bemerken, der Priap habe eine grosse Mütze auf mit zwei Spitzen, wenn nicht Aehren, die den Priapsstatuen, so wie Rosen und Aepfel, nach den Jahreszeiten verehrt wurden.

sonst, ist nicht mehr deutlich. Vermuthlich soll es dasselbe seyn was die auf dem Pfeiler gestützte hält, was aber auch nicht kenntlich ist, weder Fächer ist es noch Löffel. Die welche hinter der Alten steht, hält eine Schüssel oder Korb mit Gebäck oder etwas Anderm, weniger theilnehmend und zurückhaltender sind auch die übrigen Personen, die am Rande links auf einem Stein sitzende, die mit Laub umkränzt ist und einen grossen Thyrsus hält, auch sie mit einer stehenden und mit ihr sprechenden Begleiterin, so wie die welche am andern Ende ruhig hinsteht. Was die welche neben der mit dem Thyrsus gerüsteten steht, in der Hand hält, kommt eben so in der Hand eines geflügelten Genius vor, und wird dort in den Pitture d'Ercolano ein Zweig mit Bändern genannt [6]), während in diesen dagegen hier an der Stelle eine kleine schmale Amphore gegeben ist. Der Altar ist, wie oft geschah, bei einem Wegstein (terminus) unter einem Baum errichtet. Vermuthlich ist diese Nebenscene des Bacchischen Opfers nicht unabsichtlich auf die Seite gebracht, Während die Parthie von vier Figuren, wovon die eine Gebete singt, die vielleicht von den andern drei angehört werden, vorhergeht und an die Opferhandlung sich anschliesst.

Es gehört diess Gemälde zu denen auf schwarzem Grunde, der übrigens erst an der Luft schwarz geworden seyn soll, zu denen also die in der malerischen Ausführung am vorzüglichsten sind, wie die Centauren und Bacchanten, die Tänzerinnen: und zeichnet sich aus durch die Eigenthümlichkeit, Freiheit und Lebhaftigkeit des Colorits, so wie des Ausdrucks. Die blosse Angabe der Farben kann wenig helfen; doch will ich nicht unterlassen sie anzuführen. Oben anzufangen, so ist die lange Tunica der Figur welche gelbe Tibien hält, rosenroth, ihr Mantel grün; auch die nach welcher sie sich umschaut, hat ein rosenrothes Unterkleid, das nur unten sichtbar ist, der Mantel, der von der linken

6) T. VII tav. 14.

Schulter abfällt, ist türkenblau und ein Peplidion über der Brust und den rechten Arm gelb, auch das Körbchen das sie hält, gelb. Die kleine Säule hinter ihr ist weiss, die Vase darauf gelb, das Brett oder was es sey das an die Säule angelehnt ist, weiss. In der folgenden Reihe hat das erste sitzende Weib ein rosenrothes Unterkleid über einem gelben, das Band an ihrem Thyrsus ist weiss; die vor ihr steht ist ganz weiss gekleidet. Der Altar ist von weissem Stein, das Band daran gelb. Die folgende dritte hat eine gelbe Tunica, blauen Mantel, ein goldnes Halsband. Der Priap scheint von Metall zu seyn. Die hinter ihm sitzende Alte hat eine weisse Haube, grünes Kleid, um welches sich unten ein Tuch, roth und weiss, herum zu legen scheint, wenn es nicht Unterkleid ist. Das junge Mädchen hinter ihr hat über einer grünen Tunica rothes Ueberkleid, ein gelbes Tuch auf dem Kopf, ein gelbes Körbchen und Ohrringe. Auch der Korb auf der Erde ist goldfarb, von dem daran gelehnten Deckel oder Discus der Rand gelb, das Innere roth, das äussere weiss. Die letzte Figur ist bekränzt, ihr Kleid lackfarbig, das Oberkleid dunkelblau. Das Haar der Frauen ist allgemein blond.

Junger Satyr.

Taf. VI a.

Diess Gemälde möchte als Musterbild eines jungen Satyr schwerlich von einem andern übertroffen werden. Die Abgeschlossenheit des einsamen Hirten auf Bergeshöhen, die harte, dauerhafte, an den Felswänden erstarkte Natur, die innere Leerheit bei scharfen Sinnen, die sinnliche Erregbarkeit des gutartigen Wilden drücken sich scharf aus; die thierische Natur, der gänzliche Mangel an Seele, Geist und Bildung ist nicht bloss durch die Hörner versinnbildet, sondern das Thierische lagert sich breit schon auf die Stirne um in den Hörnern auszulaufen. Der Name des wilden Thiers (ϑήρ), welchen die Satyrn mit den Kentauren gemein haben [1]), bewahrheitet sich in dem Bilde. Dagegen ist, um diesen Charakter nicht ins Hässliche fallen zu lassen, Manches was sonst die Satyrn bezeichnet, wie das gerad aufstarrende Haar [2]), der Pinienkranz, die Stumpfnase, die Knollen am Halse (φήρεα), weggelassen und ein hübsches rundes Bauerngesicht gegeben. Es ist der Mühe werth ein solches Charakterbild genau aufzufassen, weil man aus der Vergleichung desselben mit den verschiedenen durch ihre Charakteristik ausgezeichnetsten Satyrköpfen in Marmor und Erz den Unterschied der aus dem Malerischen und dem Plastischen an sich hervorgeht, wahrzunehmen Gelegenheit findet. Noch ein andres Interesse würde das meisterhafte Bild dadurch erhalten wenn man ihm sein Gegenstück oder die verschiedenen mit ihm auf gleiche Art in demselben Zimmer angebrachten bezüglichen Brustbilder zur Seite sähe.

1) Euripides Cycl. 620.

2) ὀρθότριχες ἐπὶ ταῖς κεφαλαῖς φόβαι, Dionysius A. R. VII, 72 p. 1491.

Satyr als Ziegenmelker.

Taf. VI b.

Das Rund mit dem melkenden Satyr, ohne die viereckte Einfassung, findet sich in einem Bilderleisten aus Pompeji im Museo Borbonico abgebildet [1]. Es liegt auf einem geradlaufenden mit Bändern umschlungnen Blätterwulste, der mit Masken und Thieren zur Seite umgeben und mit diesen auf beiden Seiten von einem Rähmchen eingefasst ist. Das Ganze ist auf das Sorgfältigste, auf dem glättesten weissen Grunde in den natürlichen Farben des Laubs, der Blumen, der Vögel und s. w. miniaturartig ausgemalt, wobei der Herausgeber die Bemerkung macht dass die Pompejischen Maler oft die niedrigen Zimmerfriese so fleissig wie Leonardo vollendeten, während sie die dem Aug entzogenen Bilder desselben Zimmers mit keckem und flüchtigem Pinsel malten, wie ein Rubens oder Paul Veronese. Aus frischer Erinnerung kann ich das dieser Malerei ertheilte ausgezeichnete Lob bestätigen. Die Gruppe des melkenden Satyrs, die auf violettem Grund ist, mag wohl zu den häufig wiederholten gehören. Ein andermal sieht man an der Stelle des Satyrs einen der Amorine die alle Stände vertreten, eine Ziege melken [2]. Der alte Satyr hat einen grossen Pinienkranz auf und weicht von seinem Geschlecht durch Pansbeine ab; eine Vermischung die in Kunstwerken, selbst späteren, selten ist. Auf eine Gemme oder anderes Bildwerk scheint

1) T. VII tav. 6.
2) Museo Borbon. T. V. tav. 18.

ein Griechisches Epigramm zu gehn worin ein Satyr ziegenfüssig genannt ist [3]).

---

3) Brunck. Anal. T. III p. 238 n. 412. σύντροφος εὐάσταις, αἰγοπόδης Σάτυρος. Die Emendation von Gerhard del dio Fauno p. 35 schafft die Ziegenbeine zu den εὐάσταις hinüber; aber dann wäre es kürzer αἰγοπόδης uneigentlich für σκιρτοπόδης zu nehmen, was in dem folgenden Epigramm, einer Nachahmung des andern, an der Stelle gebraucht ist.

Bacchant und Bacchantin.

Taf. VII.

Dieses Bacchantische Paar unterbricht die Reihe eigentlich Bacchischer, dämonischer Personen. Das Bild wurde schon 1761 bei den Ausgrabungen von Gragnano gefunden und ist in Neapel in beiden Werken herausgegeben worden [1]). Es ist auf schwarzem Grunde, das Gewand der Schönen ist blass rosenroth, der Mantel ihres Liebhabers in grün und gelb schillernd, ihr Haar blond, das seinige braun. Beide haben feine weisse Stiefelchen an, unter denen die Form der Zehen sichtbar ist und die, wie an einem Beine des Bacchanten zu sehen ist, an der Wade umgeschlagen sind, vielleicht nur aus weissem Wollzeug, wie damit in Griechenland das Volk die Beine über den Schuhen bis an die Kniee bekleidet. Der Thyrsus des Bacchanten ist grün und oben mit Band geschmückt. Er ist mit Epheu bekränzt, sein Mädchen aber nicht mit Rosen welche die Lithographie ausdrückt; sie trägt nur auf dem Hinterkopf ein vorn etwas erhöhtes oder abstehendes Häubchen, das auf Gemälden in Pompeji mehrmals, eben so wie auf Griechischen Münzen vorkommt. Sie hat goldne Armbänder, Ohrringe und eine goldne Kette quer über die Brust [2]), so wie der Bacchant eine gelbe Pantherhaut über die Brust trägt, zum Schmuck und als Abzeichen des Festes. Das Gesicht des Jünglings ist nicht ohne Aehnlichkeit mit dem Typus den wir an Bacchus selbst und andern idealischen Personen in jugendlichem Alter wahrnehmen.

Die Neapolitanischen Erklärer sahen in dem Gemälde, der frühere den Bacchus welcher Ariadnen als seine Braut

1) Pitt. d'Ercolano T. IV tav. 28. Mus. Borbon. T. VIII tav. 23.
2) Eben so eine andere Pitture T. II tav. 17.

dem Himmel entgegenführe, da ihr Jupiter für ihn die Unsterblichkeit verlieh; der andre einen Liebhaber der seine Geliebte zur Einweihung in die Bacchischen-Mysterien führe, indem sie noch ohne Bacchische Auszeichnungen sey, die er schon habe. So verwirren Vorstellungen und Voraussetzungen den Blick. Denn sprechend und mächtig ist doch in dem meisterhaft gezeichneten Paare der Ausdruck der natürlichen und sehr menschlichen, von Olymp und den Mysterien weit entfernten Festlust. Man denkt sich diese Lust auf den Gipfel gestiegen, eine Menge bewegt im rauschenden Taumel, aus welcher einer der Bacchantischen Jünglinge die Geliebte mit sich fortreisst, die wohleinverstanden, in luftigen Sprüngen, halbnackt mit fliegendem Gewand ihm folgt, zum Tanzplatz, zum Wein oder zum Liebesgenuss. Könnte darüber nach dem Ausdruck der ungebundensten Fröhlichkeit, der wie im Sturm hinsausenden Jugendlust ein Zweifel seyn, so müsste man auf die unter diesen Gemälden nicht seltnen ähnlichen Paare sehen die nur in einem vorgerückten Moment oder in verschiednem Charakter einer solchen Entführung dargestellt sind [3]; eine, wie es scheint, sehr beliebte Aufgabe, die den Malern einen unerschöpflichen Stoff um in lebenskräftigen, wollüstigen Bewegungen und Gruppirungen zu wetteifern und abzuwechseln darbot. Durch Vergleichung mit diesen Darstellungen kann das schwebende Paar unsrer Platte fast durchgängig nur gewinnen. Eine andre Klasse bilden dann die Gruppen wo das Mädchen, erschrocken oder zum Schein, dem Bacchanten widerstrebt [4]).

3) Man vergleiche die Paare von Bacchanten Mus. Borbon. T. IV tav. B. T. V tav. 34. T. 34. T. VIII tav. 24. T. IX tav. 7. 22. 23. T. X tav. 5. T. XI tav. 24. T. XIII tav. 16. 17. Pitt. d'Ercol. T. IV tav. 32. Einige dieser Gruppen in Zahns Ornamenten Taf. 14. 30. 40 und in der Neuen Folge Taf. 17. 27. Verwandter Art ist im Mus. Borbon. T. VIII tav. 13. T. IX tav. 8.

4) So Mus. Borb. T. III tav. 50. T. IX tav. 8. Pitt. d'Ercol. T. IV tav. 32. Auch in diesem Heft selbst gehört dahin Taf. IV c.

Zwei Köpfe.

Taf. VIII.

Diese beiden Brustbilder wurden mit einem Teller voll Obst und einem epheubekränzten Jungen mit einer goldfarbnen Tasse zusammen aus demselben Zimmer in Portici gezogen [1]. Alle vier haben im Hintergrund einige Bäume oder Gesträuch und die Runde haben einen Luftgrund. Das Mädchen mit dem Tamburin hat ein gelbes Tuch um den Kopf gebunden, Ohr- und Armringe an, ihr Kleid ist hellroth. Der Alte der einen Kantharos in der Hand hält, ist mit Weinlaub gekränzt und hat eines dieser stark durchgearbeiteten südlichen Gesichter worin jede Linie ein Zug ist. Das Stück Mantel auf seiner Schulter ist violett, der Becher goldfarbig.

---

1) Pitt. d'Ercolano T. IV tav. 15.

Drittes Heft.

Satyr und Pan, Satyr und Nymphe.

Taf. I. II.

Der auf dem ersten Blatt über dem Paar gegebene Leopard, der aus Pompeji in das königliche Museum gebracht worden ist, kann als eine sehr glückliche Nachbildung des Originals gelten; das facsimile zeigt so gut wie dieses selbst die in vielen dieser alten Wandgemälde zu bewundernde Fertigkeit der alten Maler durch leicht und scheinbar flüchtig und nachlässig hingeworfene Farben eine vortreffliche und täuschende Gesammtwirkung zu erreichen.

Die beiden schönen Bilder aus Pompeji sind nicht zu trennen, da sie durchaus als Gegenstücke gedacht und behandelt sind. Die beiden Satyrn scheinen in Jahren und im Character ziemlich verschieden; darin aber sind sie gleich, dass dieser Charakter dem der Satyrn so wenig ähnlich ist dass man ohne die Ziegenohren gar nicht an Satyrn denken würde. Beide halten ein Trinkgefäss, der eine eine Phiale oder flache Tasse, der andre einen Kantharos oder gehenkelten Becher. Ihre Thyrse sind mit Laub und Bändern gleich geschmückt, der eine aber ohne die eiserne Spitze. Ausgezeichnet ist der reiche Schmuck ihres Haares mit Weinlaub, Rosen und Band. An den einen drängt sich ein nicht junger Panisk und legt ihm zärtlich die rechte Hand hinter seinem Hals her auf die Schulter; eben so dem andern ein junges Mädchen, die man der Gesellschaft wegen Nymphe nennen muss, wenn man dafür sie an sich selbst auch nicht erkennen würde. Diese

hat eine ungewöhnliche Bekränzung, vielleicht von blühenden Weinreben mit noch wenigem Laub und dazu Ohrgehänge. Hat diese doch sogar, und noch grösser, der andere Satyr an seinen Ziegenohren. Der Pan und die Nymphe sind im Grössenverhältniss der Hauptperson stark untergeordnet. Diese scheint in beiden Vorstellungen sinnend stille zu stehn, ernst und in sich gekehrt, des Bechers vergessen und wenig achtend der treuherzig angenäherten Bewunderer. Diese Bilder scheinen einfach: und doch, wenn man dieser eigenthümlichen Verschmelzung der Naturwahrheit und des Symbolischen, des natürlich Ammuthigen im Gesicht, Bekränzung, Haltung und des bizarr Conventionellen nachsinnen will, kann man von da aus sich bis in die Tiefen der alten Kunst versenken.

Das Farbenbild Taf. II giebt von der Manier jener Maler im Auftrag der Farben und von ihrem Colorit eine sehr gute Vorstellung [1]), indem es zugleich die Höhe bekundet zu der sich unter geschickten Händen, durch sinnreiche Combination und fortgesetzte Versuche die Kunst der mechanischen Nachbildung erhoben hat. Was würden dazu die ersten Herausgeber Herculanischer Gemälde sagen, die in ihrer Zeit etwas ausserordentliches leisteten? Es bezeichnet unsre in allen Richtungen unternehmende Zeit dass in demselben Jahre worin in Berlin die Wandgemälde so glücklich im Druck nachgebildet worden, in Rom die Nachahmung der Vasenmalerei durch den glücklichen Betrieb eines der kunstsinnigsten Deutschen Archäologen einen Fortschritt gemacht hat der noch weiter zu gehen eben so schwer machen dürfte, als es fortan seyn wird Wandgemälde noch treuer und schöner im Farbendruck zu vervielfältigen.

---

1) Gerade dieses sehr vorzügliche Bild hat Hettner in seiner Vorschule zur bildenden Kunst der Alten S. 334 hervorgehoben um seine beachtenswerthen Bemerkungen über den Grundton (τόνος) in der alten Malerei zu entwickeln.

Erziehung des Bacchus.

Taf. III.

Der Gegenstand dieses schon 1747 in Herculaneum entdeckten Gemäldes, das nach der Bemerkung der früheren Herausgeber [1]) durch die Schwäche des Pinsels verräth dass es kein Original ist, gehört unter den mythologischen zu den häufigsten und bekanntesten. Wir sehn das Bacchuskind, den Silen, seinen Pfleger und Erzieher, vereint mit den drei Nymphen denen das Kind zum Aufziehen gleich nach der Geburt von dem Götterboten überbracht wird, und ihn selbst der dieses Auftrags sich entledigt hat. Das Kind reicht nach einer grossen Traube, die ihm von der einen der Nymphen hingehalten wird (diese ist mit Blättern bekränzt und hat — schwerlich einen Kranz — nach der alten Abbildung und Erklärung eine Nebris quer umgethan), und indem Silen das Kind hebt, um die Trauben fassen zu können, wirken beide als Erzieher zusammen. Dass die Götter gleich nach der Geburt ihre Bestimmung erfüllen, ihre eigenthümliche Kraft haben und üben, ist in der Idee so richtig und einfach als es in der Fabel und im Bilde oft barock oder naiv erscheint. Pallas steigt gerüstet aus dem Haupte des Zeus und schwingt den Speer, Hermes bestiehlt der Wiege entschlüpft den Apollon selbst, dieser greift neugeboren auf dem Arme den Leto muthig gegen den Drachen, von dessen Besiegung er erwachsen den Ehrennamen des Pythischen erhält, und Artemis, die von ihm

1) Pitture d'Ercol. T. II tav. 12, Jorio Peint. ant. p. 21.

geboren war, entbindet von ihm ihre Mutter. In Folge solcher Vorstellungen ist das Bacchuskind das gierig nach der Traube greift, auf den Bacchus der Campanischen Städte, der im Allgemeinen nichts als den Wein bedeutet und darstellt, richtig berechnet und vollkommen passend zu ihm. Die Gruppe aber ist sehr geschickt und anmuthig ausgedacht und behandelt und mag einen Erfinder von Namen gehabt haben, vielleicht schon in der Blüthezeit der Malerei, als man sich auf wenige Figuren beschränkte. Auch ist in Pompeji eine andre Nachbildung davon gefunden worden, wo statt aller andern Nebenfiguren nur eine hochaufgestellte Statue (Priap nach Quaranta) beigefügt ist [2]). Die eine Nymphe aber hat hier eine ganz andre, sehr schöne Stellung und ihr erhobener rechter Arm ist es gegen das Kind; die drei Köpfe, die höher gehaltne Traube sind unter einander etwas mehr symmetrisch berechnet. Es ist nicht unwahrscheinlich dass diese meisterhafte Gruppe die übrigen Figuren in einer ganz andern Zeit zur Erweiterung der Vorstellung als Zusätze erhalten hat, da sie in manchem Betracht sich von ihr gar sehr unterscheiden, auch einen mythologischen Gedanken ausdrücken der der älteren Zeit fremd ist. So ist das zunächst folgende Bild aus Pompeji in einem Herculanischen erweitert, wiewohl diess ohne in der Bedeutung einen Zuwachs zu erhalten. Wenigstens ist es nicht die Schuld jener Gruppe wenn das Gemälde dem durch den poetischen Geist der früheren Kunst verwöhnten Sinn den Eindruck niederer Genremalerei macht, den ich vor Jahren dem Bilde schuld gegeben habe [3]). Dieser verräth sich allerdings stark in dem durch die Last des Silen ermüdeten, schlafenden, gesattelten Esel und in dem Panther der ganz ähnlich einer Katze mit dem Tamburin spielt,

---

2) Mus. Borbon. T. X tav. 28.

3) In der Erklärung des Taufgefässes von Gaeta, jetzt im Museum zu Neapel (das Bacchuskind wird seiner Pflegemutter übergeben) in der Zeitschrift für alte Kunst. S. 520.

Dinge die eben so zu einer ruhenden Bande Apulischer Kesselflicker als hierher passen würden. Dass die Nymphe die edlere Stellung mit der künstlich ungezwungnen die wir hier gemalt sehn, vertauscht hat, hängt mit dieser Art von Laune zusammen. Die beiden andern Nymphen, die etwas gesucht hinter der alten Pinie hervor und zwischen ihren Aesten durchblickend, der einen die gewöhnlicher ist, zur Gesellschaft gegeben sind, haben für sich keine Bedeutung und gaben, wenn sie nicht schöner waren als sie in den Abbildungen erscheinen, auch der Wand nicht viel Schmuck mehr; sie sind des Mercurs auf der andern Seite wegen zugesetzt. In Zahl und Namen der Nymphen wechselt und spielt die Sage nach Zeiten und Orten mannigfaltig, doch ist die Dreizahl nächst der Einheit die am meisten vorkommende Zahl. Dem Mercur dagegen ist in der Laute ein bedeutsames Attribut gegeben. Wenn das Lautenspiel auch sonst nicht seine Sache ist, da diess Apollon ihm abgenommen hat, so war er doch der Erfinder der Laute, was allein gemeint ist wenn er sie oder die Schildkröte zuweilen als Attribut hat, und sie zu spielen konnte ihm daher, wenn die Umstände darauf führten, wohl füglich einmal übertragen werden [4]. So scheint es hier der Fall zu seyn. Doch sehn wir ihn auch tanzenden Panen vorspielen auf einer Vase in der Élite céramographique T. III pl. 9 und in den Mon. d. instituto archeol. T. IV tav. 34, wo er auch Taf. 33 mit Caduceus und Laute durch den Raum schwebt, auf dem Boden einer Kylix. Mercur, der sonst wo er den kleinen Bacchus trägt, den Caduceus bei sich hat, erscheint nicht bloss als dessen Ueberbringer, so wie andrer göttlicher Kinder, auf welche diess vom Bacchus übergetragen worden

4) In den Gemälden der Villa Negroni ist Mercur mit Laute und Plektrum, so wie hier gefunden worden. Im Palast der Villa Borghese ist eine sitzende Statue des Mercur mit der Laute, „eine bis jetzt unter den Marmorn einzige Darstellung und von guter Sculptur“. Indicazione p. 24 ottava camera n. 3.

3*

ist, sondern nicht selten auch als Kinderwärter (παιδοκόρος, gerulus) des Bacchus [5]). Die Laute ist dem Pompejischen Bacchus angenehm, wie das zunächst folgende Bild zeigt: und es stimmt ja der Wein zum Gesang. So ist also hier Mercur der von einem weiten Weg, es mögen unter den Nymphen nun die Nysäischen, die Kadmeischen oder welche immerhin gemeint seyn, ausruht, zugleich dazu benutzt, indem man ihm ein ihm nicht selten, zwar in andrer Beziehung gegebenes Attribut beilegte, dem neugebornen Gott, so wie er die Traube als seinen Beruf fühlt, zugleich auch die Musik als zu ihr gehörig empfinden zu lassen. Zweierlei Regungen zugleich waren in dem Kinde selbst nicht auszudrücken, es hätte zweimal müssen dargestellt werden. Der Maler aber hat recht wohl verstanden die beiden Eindrücke, wenn auch nicht als durchaus, aber doch als fast gleichzeitig darzustellen. Denn was will der Pan (nicht Satyr, wie die Neapolitanischen Erklärer ihn nennen) damit dass er die Hand nach dem Kind ausstreckt und dabei lächelt? Man sehe ihn recht an: auch Erwartung drückt sein Gesicht aus. Er erwartet dass diese Klänge, da Mercur nur so eben die Seiten berührt, dem Bacchuskind sogleich gefallen werden, und darum legt er die andre Hand an die geflügelten Sandalen des Mercur, will sie ihm abnehmen [6]), damit er verweile und dem neuen Gott etwas vorspiele. Denn Mercur, im Allgemeinen, lässt sich wohl nieder, aber nur zu kurzer Ruhe; nur seine weiten Reisen sollen durch das Sitzen angedeutet nicht sein Charakter als Bote und Besteller dadurch eingeschränkt werden. Was man sagt, Mercur nahm Theil an der Erziehung des Bacchus, ist anderweit nicht begründet als bloss in dieser Combination eines Malers. Wenn man diesen einfachen und sinnreich erfundnen Zu-

---

5) S. die in der angeführten Abhandlung S. 516 erwähnten Monumente.

6) Auf einem geschnittnen Stein bei Beger und Montfaucon I, 1 tab. 5 löst Amor dem Mercur die Talarien.

sammenhang gefasst hat, so wird man sich dann an den Thieren, die dem Bilde gleichsam wie ein Sockel beigefügt sind, weniger stossen. Der Hang des Malers zum Alltäglichsten und Modernsten verräth sich übrigens am meisten durch den Sattel des Esels, ganz die noch jetzt übliche bardella, und durch die Tonne worauf an der grossen Säule Mercurius sitzt [7]). Der Schmuck um den Hals des Esels sieht nicht einmal einem Epheukranz gleich.

Den Abstand der Zeiten kann man an der Behandlung dieses Gegenstandes leicht und merklich genug wahrnehmen. Könnte auch die Hauptgruppe unsers Gemäldes ihren wesentlichen Motiven nach alt, vielleicht bis zur Zeit des Apelles hinauf seyn, so geht ihr doch in grosser Ferne der Zeit und noch mehr der Kunstentwicklung ein in seiner Art schönes Vasengemälde voraus, welches mit ihr zu vergleichen besonders der Mühe Werth ist. Es ist eine dem Herzog von Luynes gehörige Vase aus Agrigent, wo, den beigeschriebenen Namen nach, Zeus selbst den epheubekränzten Sohn, der einen Zweig voll Trauben in seiner Hand hält, einer auf einem Stuhle sitzenden Nymphe übergiebt, hinter der eine andre steht, zwei Hyaden, wie der Name richtig gelesen zu seyn scheint [8]). Die letztere ist mit Epheu bekränzt und hält den Thyrsus, so dass die Nebris der Nymphe auf dem Wandgemälde nicht befremden darf. Auf einer bekannten Vase haben beide Nymphen, zwischen denen Hermes mit dem Kind auf dem Schoose sitzt, Thyrse, und die eine wird Mainas genannt (der andre Name ist unverständlich [9]). Die Wassernymphen werden

7) Ueber beide in den alten Denkmälern nicht eben so alltäglichen Dinge sind die Academici Ercolanesi zu befragen Not. 12. 13. und 19.

8) Nouvelles Annales de l'instit. archéologique T. 1 pl. 9, mit Erklärung von de Witte, Vases Luynes pl. 28. Die Inschrift bestreitet R. Rochette Peintures de Pompéi p. 79 (1845.)

9) Millin Gal. Mythol. L. VII, 228. Von neuem edirt Cabinet Pourtalès pl. 327. (Ant. Pourtalès n. 146.)

im Dienst ihres Zöglings Mänaden, wie in ihm auch Silen seine Natur verändert. Auf dem Boden einer Kylix von Phrynos; die auf dem äusseren Rand andre Vorstellungen hat, übergiebt Hermes das Kind, das auch mit Epheu geschmückt ist und eine Traube hält, der Amme, die mit Weinlaub gekränzt ist, über der langen Tunica eine Nebris trägt und eine Fackel in der Linken hält [10]). Eben so steif oder gerade wie auf der genannten Vase von Agrigent stehn auf einem andern ähnlich geformten Henkelgefäss eben dort her in S. Martino bei Palermo Hermes und Ariagne, welcher das Kind von Hermes gebracht wird, einander gegenüber [11]). Dem Silen trägt es dieser zu auf einer Attischen Vase [12]). Silen sitzt auf einem Felsen, auf den Thyrsus gestützt, mit plattnasigem Bocksgesicht, vorragendem Mund und zottigem weissem Ziegenhaar und Ziegenbart, dabei mit grossem Schweif, nach Attischer Weise, hinter ihm steht Nysa, mit Kantharos und Prochoë in beiden Händen in langem Gewand, darüber eine Nebris auf der Schulter. Hier sieht man ländliche Einfalt, so wie in der zuerst genannten Vase Würde und Vornehmheit, mit dem Alterthümlichen gepaart. Die Uebergabe des Kindes an den Silen kommt auch auf einer Volcenter Vase vor [13]).

Im Relief besitzen wir ein Muster rein Griechischer edler und noch von dem Charakter des religiösen Gegenstandes beherrschter Darstellung der Erziehung des Bac-

---

10) de Witte Cabinet Durand p. 11 n. 21.

11) Mon. d. Inst. archeol. Vol. V tav. 17. Annali T. VII p. 82.

12) v. Steckelbergs Gräber von Athen Taf. 21.

13) E. Braun im Bullettino d. J. archeol. 1835 p. 124. Auf einer andern im Museo Gregor. T. II tav. 26 übergiebt Hermes das Kind dem Silen der von zwei Nymphen umgeben ist (Rv. drei Musen, die eine mit einer Laute). Die Geburt des Bacchus und Silen und Satyrn die ihn empfangen, soll an einer 1810 bei Athen von den Herren Marmondel und Ley gefundnen Vase vorgestellt seyn.

chuskinds in dem unschätzbaren Krater von Gaeta, jetzt in Neapel [14]).

14) Schon bei Spon und Montfaucon Zeitschr. f. alte Kunst Taf. V, 3. Mus. Borbon. T. I tav. 49. Gargiulo Raccolta tav. 29 s. Ein Bruchstück aus einer Wiederholung oder Nachbildung ist in Berlin. Gerhard Berlins Ant. Bildw. Th. I S. 78 N. 114 b. Ein andres Fragment, Hermes das Kind den Nymphen übergebend, ist im Museum Chiaramonti. Beschreib. Roms, Vatican S. 52 N. 181. Er empfängt es wie es aus dem Schenkel des Zeus hervorspringt. Mus. Pioclem. T. IV tav. 19.

Bacchus und Silen.

Taf. IV. V.

Dieses ausgezeichnete Gemälde befindet sich in Pompeji in einem Gemach in dem hinteren Theil eines Tempels, der ohne hinreichenden Grund der Venns zugetheilt wird [1]. Derselbe Gegenstand kommt auch in einem Gemälde von Herculaneum vor, nur erweitert durch zwei Nebenfiguren, eine Nymphe, die auf der linken Seite des Bacchus neben und hinter ihm steht, und einen Satyr, der auf der andern Seite sich hinter dem Bacchus hervorbeugt, dem lautspielenden Silen gegenüber, der hier in weit kleinerer Gestalt ist, so dass der Gott den Ellbogen auf seinem Kopf aufstützen könnte [2]. Wein giesst Bacchus auch hier aus, nur nicht aus einer Trinkkanne, sondern aus einem Trinkhorn, und der Panther, dem der Wein hier auf die herausgestreckte Zunge fällt, scheint ihn dort vom Boden aufzulecken. Auch in der Stellung und Gewandung des Gottes ist einige Verschiedenheit. Der einfacheren Composition gebührt vor der künstlicheren der Vorzug; sie ist edler und in sich vollendeter. Die schöne pyramidalische Gruppe gestaltet sich wie von selbst mittelst des angemessensten Grössenverhältnisses der beiden Personen und mittelst des zum Ausgiessen ausgestreckten Armes des Bacchus, des zum Lautschlagen vorgebeugten des Silenus, nebst dem Beiwerk unten auf beiden Seiten.

1) Mus. Borbon. Taf. II tav. 35.

2) Das. T. XI. tav. 22.

Die Vorstellung des Bacchus gehört zu den würdigeren. Wie er selbst als Sänger (Melpomenos) in Attika vorkommt [3]), so lauscht er hier dem Lautenspiel seines Silen. Dieser sein Erzieher, voll Weisheit und Seherkraft, ist ihm für immer zur Seite geblieben, aus seinem Hofmeister zum Obersthofmeister geworden. Er ist in jedem bedeutenden Augenblicke neben ihm: so wenn Bacchus die schlafende Ariadne findet [4]): zur Ergötzung des vereinigten Paares leitet er das Kampfspiel [5]). Während aber die meisten Darstellungen, in Wandgemälden und Basreliefen, ins Lockere und Lustige ausschweifend, den Silen auch in den Schwelgereien dieser Hofhaltung voranstellen, durch Trauben in der Hand, Trinkgefässe oder Weinschlauch, den stützenden Satyr oder den tragenden Esel auszeichnen, sieht man ihn nicht allzu häufig musicirend gebildet, was mit seiner Pädagogenwürde mehr in Uebereinstimmung ist. Hier und da hat er Doppelpfeifen ohne sich dadurch über den blossen Zecher zu erheben [6]). Doch kommt er auf Volcentervasen mehrmals, wie freilichauch alte Satyrn, die unbekannt oder auch benannt sind, als Kitharöde vor [7]), oder er lässt sich zum Trinken von einer Mänade vorspielen [8]), auf geschnittnen Steinen wohl auch von Eroten. Zunächst sind zwei Basreliefe zu vergleichen, in denen Silen inmitten des Bacchischen Thiasos, der hier im Komos aufzieht, dort sich zur

3) Pausan. I, 2, 4. 31, 3.

4) Pitt d'Ercol. II, 16.

5) Das. T. II tav. 13 und an den berühmten Bacchischen Sarkophagen Casali und zu Bolsena. F. G. Welcker Zeitschr. für alte Kunst S. 474 ff. Auf einer Mosaik aus Ostia schauen Dionysos und Ariadne mit Gefolge Askolien zu, Bullett. del instituto archeol. 1830 p. 132.

6) So an der Vase des Epiktetos bei de Witte, Cabinet Etrusque 1837 n. 53. Sehr untergeordnet als Pfeifer ist auch der Silen bei den Dianennymphen in Zoegas Bassiril. tav. 102.

7) Gerhard Rapporto Volcente not. 180. 294.

8) de Witte Cabinet Durand n. 135.

Ruhe gelagert hat, die Laute schlägt [9]). Doch ist in diesen Reliefen mehr Taumel und Wildheit im Ganzen, während über dem Gemälde Ruhe und Feierlichkeit schwebt. Der Korb voll Trauben und Granaten der unten steht, der Krater auf dem Pfeiler, die Andeutung des Weinbergs darüber, der alte astige Weinbaum, eher als Weinstock auf der andern Seite, der verschwenderisch getränkte Panther, alles umher deutet auf die Fülle der Gaben die von diesem Gott ausgehn, während er selbst sich erfreut der Musik seines Silen aufmerksam zuzuhören: denn die Nebenbeschäftigung mit dem Panther soll keineswegs eine vornehme Zerstreutheit ausdrücken. Das Gesicht des jungen Gottes fällt besonders ins Mädchenhafte, obwohl dieses runde Gesicht, runde Wangen, rundes Kinn, dieser kleine Mund, die vollen Lippen, das feurige Auge das allgemeine Jugendideal der Pompejischen Maler ausmachen. Im Silen ist mit seiner charakteristischen Stumpfnase und Kahlköpfigkeit der Virtuosencharakter geschickt verschmolzen, Ernst und Vertiefung in den gespannten Stirnmuskeln, ein gewisser unmuthiger Stolz in den Lippen. Das Ohr ist natürlich wie an den Silenen nicht selten [10]). Mit der linken Hand greift er von hinten in die Saiten seiner Laute, während er in der Rechten das Plektron hält [11]). Es ist nicht zu verwundern oder zu tadeln dass in unserer Abbildung die linke Hand nicht erscheint: da es bei diesen Zeichnungen auf das künstlerisch Wesentliche, Schönheit der Formen, des Ausdrucks, der Composition vor allem abgesehn war, so dürften kleine Nebendinge etwas zurücktreten, und wer die Bilder selbst gesehn hat weiss wie schwer auf diesen manche solcher Nebendinge zu erkennen und zu unterscheiden

---

9) Mus. Pioclem. T. IV tav. 20 (Millin Gal. mythol. n. 267) Zoega Bassiril. tav. 72.

10) Gerhard in der Beschr. Roms II, 2 S. 193,

11) S. über diese Art die Laute zu spielen Heft I Taf. 2 die 1. Anm.

sind. Ein andrer Silen zur Vergleichung, einzeln stehend, bloss mit dem Thyrsus, ist in den Pitture d'Ercolano abgebildet [12]. Das Gewand des Bacchus ist roth, das des Silen violett; das Haar des Bacchus blond, die Kothurnen gelb. Im Nackten contrastirt das zarte Colorit müssiger, weichlicher Jugend mit dem welches Alter und ein vielversuchtes Leben geben.

12) T. III tav. 30.

Bacchus und ein trunkner Satyr.

Taf. VI.

Das betrunkne Geschöpf auf welches Bacchus seinen Fuss setzt, nennen wir nicht Pan, sondern nach dem Gesicht und den Hörnern Satyr, da wir oben schon ein Beispiel der Vermischung des Satyr und Pan oder des ziegenbeinigen Satyrs fanden [1]. Das plumpe Ungeheuer ist zu Boden auf den Rücken getaumelt, der Gott setzt ihm verächtlich oder wie um sich an seiner Trunkenheit zu ergötzen den rechten Fuss auf den Leib, giesst ihm aber zugleich, da der Satyr ihm seinen Becher (Kylix) entgegen hält, Wein zu. Der Trunkne kann, obgleich er sich mit dem andern Arm fest aufstützt, wie um sich zu erheben, den Becher nicht gerade halten, und so fliesst ihm der Wein aus dem Trinkhorn des Bacchus meistentheils auf die Brust. Dass der Satyr weder durch den Fall noch durch den Fusstritt des Gottes, dem er in den Weg gekommen ist, sich von seinem einzigen Gedanken und Verlangen, Wein, im Mindesten abbringen lässt, darin liegt der Witz des Bildes. Es stellt den Bacchus nicht, weder als den Weingeber dar, wie wenn er eine Traube auspresst oder sie so hält dass ein Hündchen danach aufspringt [2], noch als muthwilligen Gebieter, der seinem Gefolge schlecht mitspielt; sondern einzig die bis zur Thierheit sinkende Trunkliebe und Trunkenheit, die denn freilich an der halbthierischen Person der Fabel weniger ins Widerwärtige fällt

1) Heft II Taf. VI b. Tölken nennt in der kön. Berlin. Gemmensammlung S. 158 N. 658—660. 664 ziegenfüssige Satyrn.

2) Mus. Borbon. T. III tav. 50 T. VIII tav. 51.

als an einer natürlichen. Nicht umsonst, sondern ganz absichtlich scheint daher der Maler hier die gewöhnliche Gestalt des Satyr mit dieser spätern und Italischen phantastischen vertauscht zu haben. Der heitre, jetzt steinalte Canonicus Jorio, der sonst die Gemälde der Vasen und die Pompejischen in congenialem Geiste gar wohl zu fassen versteht, irrt sich offenbar über die Bedeutung des vorliegenden, indem er mit den Akademikern annimmt dass Bacchus dem Satyr das Uebermass im Trinken des Weins vorwerfe, der mit Mässigung genossen dem Menschen zur Stärkung gereiche, und jetzt ihn im Gegentheil in diese Erniedrigung durch den Missbrauch versetzt habe: wonach ihm dann das Gemälde, durch die Erhabenheit seiner Allegorie, eines der interessantesten des Alterthums zu seyn scheint [3]. Ein Blick auf die dem Satyr noch Wein zugiessende rechte Hand hätte ihn den Gesichtsausdruck des lächelnden Bacchus anders aufzufassen gelehrt.

Diess Gemälde, das in Herculaneum gefunden wurde, war bereits zweimal bekannt gemacht [4]. Bacchus ist nicht mit Epheu, wie der vorhergehende, sondern, um die Zeit des Festes anzudeuten, mit Weinlaub und Trauben und mit Blumen um das Diadem bekränzt; eine Nebris fällt von der rechten Schulter über die Brust; die Stiefeln sind aus Wildhaut und wo sie sich auf dem Schienbein umlegen, ist der Kopf des Thiers sichtbar. Der faltenreiche Mantel fällt hinten herab und bedeckt den linken Arm, das Trinkhorn hat drei Spitzen, vielleicht bestimmt um es angefüllt auf den Boden oder wenn auf Tischen, vielleicht in auf diese Spitzen eingerichteten Löchern einsetzen zu können [5]. So

---

3) Description de quelques peintures antiques, qui existent au Cabinet du R. Musée-Bourbon à Portici Naples 1825 p. 22. Nichts gesagt ist freilich mit einem blossen artistico concetto, wenn man diess der Allegorie oder verborgnen Weisheit entgegenstellt.

4) Pitt. d'Ercol. T. III tav. 37. Museo Borbon. T. X tav. 52.

5) Ambrosius de jej. c. 13 Cernas poculorum diversorum ordines — vasa exposita aurea et argentea, cornu in medio vino plenum.

laufen die Amphoren worin der Wein aufbewahrt wurde, in eine Spitze aus. Das Priapsbild unter einem Baum zur Seite, welches Garten oder freie Landschaft anzeigt, hält in der Rechten, wie es scheint, gespaltnes Rohr, und auch in der linken Hand scheint es irgend etwas gehabt zu haben. Auf dem Kopf sind zwei Stangen befestigt wovon die eine sehr hoch ist, Rohrstengel zum Verscheuchen der Vögel, wie die Erklärer treffend aus dem Horaz nachweisen [6]. Demnach sind auch die zwei langen an dem Priap auf Taf. 5 des vorhergehenden Hefts angelehnten Rohre zu gleichem Gebrauch bestimmt und bereitgelegt. Der Grund des Gemäldes ist bleifarbig und erfüllt von drei grossen mit Weinreben überhängten, ziemlich in Entfernung gehaltnen Bäumen.

---

6) Serm. I, 8. 3.

Deus inde ego furum aviumque
Maxima formido; nam fures dextra coercet
Obscaenoque ruber porrectus ab inguine palus,
Ast importunas volucres in vertice arundo
Terret fixa vetatque novis considere in hortis.

Bacchus.

Taf. VII.

Ein schönes Seitenstück zu dem Bacchus des vorhergehenden Hefts (Taf. 1), wovon der gegenwärtige sich vornehmlich durch eine kräftigere Haltung, auch etwas kräftigeren Körperbau und Wuchs, so weit das Kräftige mit Bacchus verträglich ist, unterscheidet. Im Ganzen hat man in diesen und den edleren Göttergestalten der Wandgemälde überhaupt ungefähr die Erscheinung einer Umwandlung welche in neuerer Zeit die Personen der heiligen Geschichte, besonders unter der Hand einiger Schüler des Rafael und späterer Maler erfahren haben. Im Glanze der natürlichen Schönheit und Anmuth geht der alte Typus mehr und mehr unter, die alte Bedeutung verschwindet und eine neue, die nur im rein Natürlichen wurzelt und nur dem Kunstsinn verständlich ist, nimmt ihre Stelle ein. Glücklich auch so dass die von früh an geheiligten Idealpersonen eine stehende und beliebte Aufgabe für die Kunst bleiben, so dass die neue aus ihnen entwickelte Art von Bildung in sich zu einer besondern Vollkommenheit getrieben und darin erhalten wird. Von nicht wenigen Göttern finden wir unter den Gemälden von Pompeji Bilder im Geist und Charakter dieser Bacchusfiguren, während freilich eine viel grössere Anzahl die Götter wie die Heroen, nicht bloss durch die Schwäche der Künstler, sondern auch durch Schuld des Princips ins Niedrige und Gemeine herabzieht. Uebrigens halten Figuren wie dieser Bacchus offenbar das Vorbild der Sculptur fest: wogegen eine andre Klasse von Gemälden

zu unterscheiden ist die nicht bloss die Götter, sondern sogar ihre Statuen absichtlich in pittoresker Manier umgestalten. Den Bacchus finden wir auch sitzend[1]) und als Statue in lamgem Gewand[2]).

1) Pitt. d'Ercol. T. II tav. 22. T. VII tav. 25, und als Gegenstück der Ceres Mus. Borbon. T. VI tav. 53. 54.
2) Pitt. d'Ercol. T. II tav. 18.

Pan und Ziege im Stosskampf.

Taf. VIII.

Die Gestalt des Pan konnte nicht besser lächerlich gemacht werden als durch den Kampf worin er sich mit einer Ziege einlässt. Der Anlass dazu mochte gegeben seyn in dem bedeutsamen Zweikampfe zwischen Pan und Eros, der dem Bacchus zum Schauspiel dient [1]. Mit welchem Humor der alte Maler diess Bockstossen behandelt hat, wird man am besten inne wenn man die Gesichter der beiden Pane und wenn man den Contrast zwischen dem gelassen, langsam angehenden und den aus Leibeskräften anrennenden Pan und den genau entsprechenden Unterschied in den Thieren ins Auge fasst. Es ist daher auch klar dass mit der einen heftigeren Gruppe, die verschiedentlich allein edirt worden ist [2], das Gemälde nicht einmal zur Hälfte gegeben, viel weniger das Ganze ersetzt ist. Diess, da das Gemälde aus Herculaneum herrührt, ist in den Pitture d'Ercolano gestochen [3]. Das Thier im hitzigeren Streit ist weiss, der zahmere dunkel.

---

1) S. IV Not. 5.

2) Mus. Borbon. T. XIII tav. 7. Zahns Ornam. Taf. 54.

3) T. II tav. 42, auch in Gargiulo's Sammlung tav. 145 oder Vol. II. tav. 91 und in Wieselers Denkmälern II Taf. 45, 552.

Zweite Reihe.

Erstes Heft.

Das schreibende Mädchen.

Taf. I.

Was das junge Mädchen das wir im Schreiben nachsinnend einhalten sehn, in ihre Wachstafeln einzutragen denke, Verse oder etwa einen Liebesbrief, lässt sich ziemlich bestimmt beurtheilen. Das Rund nemlich mit diesem Brustbild ist Seitenstück von einem andern, womit es in Cività d. i. Pompeji im Jahr 1760 gefunden wurde [1]; in diesem andern Rund ist ein Jüngling, der eine Rolle hält und mit Epheu bekränzt ist, und beides in Gemeinschaft zeigt einen Dichter an. Kalliope selbst kommt in einem andern Gemälde vor mit Epheu bekränzt und eine Rolle mit beiden Händen haltend [2], wie jener junge Mann; Epheu ist auch aus Ovid als Schmuck dichterischer Stirnen bekannt [3],

---

1) Pitture d'Ercol. T. III tav. 45., 1 Palm $1^1/_2$ Z. hoch. Mus. Borb. T. XIV tav. 31.

2) Das. T. II tav. 9.

3) Artis am. III, 411:

Nunc ederae sine honore jacent, operatsque doctis
cura vigil Musis nomen inertis habet.

Trist. I, 7, 1:

Si quis habes nostris similes in imagine vultus;
deme meis hederas, Bacchica serta comis.
Ista decent laetos felicia signa poetas.

und ein Buch ist dem Homer gegeben auf Münzen von Chios, dem Stesichoros auf einer von Himera und andern Dichtern: Pindar hatte es in einer Erzstatue zu Athen. Mit dem nachdenkenden Gesichte des Dichters in dem einen Runde stimmt der Ausdruck des lebhaft und geistreich blickenden Mädchens in dem andern hinlänglich überein um es ebenfalls für eine junge Dichterin zu nehmen, die wir in jenen musikliebenden Städten bis in ihre spätere Zeiten herab keineswegs als eine Seltenheit vorauszusetzen haben. Die junge Schreiberin ist eine Person aus dem Leben der gebildeteren Häuser genommen, nicht anders wie die lorberbekränzte Lautenspielerin und der dazu gehörige lesende junge Mann in einem andern Gemälde aus einem Haus am Eingang in die Stadt Pompeji [4]). Dass man den vorübereilenden Fremden das Bild einer jungen Pompejerin, deren Schönheit durch Lebhaftigkeit des Geistes und Uebung eines Talents geschmückt und gehoben ist, Sappho genannt hat, ist verzeihlich: lächerlich nimmt es sich aus wenn man es als Erklärung gedruckt ausgesprochen sieht, wie von weiland dem Herrn von Murr in Nürnberg: die Sappho wurde als Psaltria oder wenn ohne Laute, doch in reiferem Alter vorgestellt, als die berühmte Lesbierin, nicht als eine Anfängerin. Das Netz, welches goldfarbig die blonden Haare umschliesst, war nicht anders auch im Lateinischen genannt [5]). Schreibwerkzeuge findet man zahlreich zusammengestellt auf einer Tafel des Museo Borbonico [6]).

---

4) Pitt. d'Ercol. T. VII tav. 54. 55. Aus einem andern Haus in Pompeji ein mit Weinlaub geschmückter junger Mann, der sitzend aus einer aufgezogenen Rolle liest, das. Taf. 58. Frauen mit aufgeschlagnen Rollen das. Taf. 57. 85.

5) Juven. II, 96:

reticulumque comis auratum ingentibus implet.

Varr. L. L. V, 130 rete. Dasselbe ist *κεκρύφαλος*, daher *κεκρυφαλόπλοκος*. Periz. ad Ael. VII, 9.

6) T. I tav. 12 und in W. Gells Pompejana T. II p. 187 cf. 180.

Ein zweites.

Taf. II.

Ganz dieselbe Figur und Stellung eines im Schreiben sich besinnenden Mädchens wiederholt sich in einem in Portici gefundnen Gemälde [1]). Aber ausser gleichgültigen kleinen Verschiedenheiten, als dass die Schreibtafel hier einfach, dort vierblättrig, hier offen, dert geschlossen ist, dass die Ohrringe dort grosse Goldringe sind, hier kleiner und mit einer Perle behängt, das Haar dort von einem Netz umfangen, hier unbedeckt ist, sehn wir die Schreiberin hier von einer vertraulichen Dienerin, mit einem gelben Tuch um den Kopf begleitet, die hinter ihr stehend neugierig und theilnehmend in die Tafel schielt, die sie zu überbringen haben wird: und dazu ist der Gesichtsausdruck der Schreibenden bestimmt verschieden, weniger frei und lebhaft als in sich befangen, wie wenn mehr ihr Herz als ihr Geist beschäftigt wäre. Mit Recht hat man daher an Byblis erinnert, wie sie bei Ovid eine Liebeserklärung schreibt, wenn gleich sie eine von ungewöhnlicher Art [2]), und an die Chrysis bei Petronius, Nape und andre Zofen verliebter Mädchen bei Ovid. Wir haben demnach hier ein neues Beispiel des in der alten Kunst nicht seltnen Gebrauchs eine vorzüglich gelungne und beliebte Figur zwiefach in verschiedner Bedeutung anzuwenden [3]). Die Zusammenstellung beider Schreiberinnen,

---

1) Pitt. d'Ercol. T. III tav. 46. Höhe 1 P. 2 Z. Breite 1 P. 5 Z.

2) Metam. IX, 521.

Dextra tenet ferrum, vacuam tenet altera ceram,
incipit et dubitat, scribit damnatque tabellas.

3) S. meine A. Denkm. I S. 246 Not. 28.

der dichtenden und der verliebten, kann nur erfreulich seyn, während es zu nichts nutzt, sondern nur seltsam ist dass im Museo Borbonico statt der ersten ihr Gegenstück der Dichter mit der andern auf derselben Platte vereinigt ist [4]).

Wachstafeln (tabellae) wurden bekanntlich, mit einem Faden umschlungen und darüber mit dem Ring gesiegelt, auch als Briefe verschickt und kommen namentlich als Liebesbriefe häufig vor [5]).

---

4) T. VI tav. 35.

5) Plaut. Bacchid. IV, 4, 63. Ovid. Amor. III, 14, 31. Martial. XIV, 6. Petron. 129 codicilosque mihi dominae suae reddit: auch pugillares genannt, gewöhnlich tabellae, ceratae tabellae, duplices, triplices, von verschiedenen Holzarten, auch von Elfenbein. Ein *δίπτυχον δελτίον* bei Herod. VII, 239, in Athen *γραμματεῖον δίθυρον, τρίπτυχον, πολύπτυχον,* Poll. IV, 18. Salmas. ad Spartian. p. 16. Juret. ad Symm. p. 47.

Brustbilder eines Satyrs und zwei weibliche.

Taf. III.

Das Rund mit dem jungen Satyr gehört zu drei andern die in demselben Zimmer in Portici gefunden wurden und zusammen in den Pitture d'Ercolano gestochen sind [1]), wo man aber die Ziegenohren des Satyrs übersehn oder absichtlich weggelassen hat. Alle vier Personen verrichten ein Bacchisches Opfer und befinden sich in einem waldigen Revier, das durch Laubwerk im Hintergrund angedeutet ist; und es sind zwei Figuren männlich, zwei weiblich, ausser dem Satyr ein mit Weinlaub gleich diesem bekränzten Silen oder silenartiger Alter der einen Kantharos hält, zunächst um zu libiren, wie man aus den drei andern Personen schliessen muss. Denn von den zwei weiblichen hält die eine, die weiter unten Taf. VI abgebildet ist, eine Opferschaale, die andre schlägt zum Opfer das Tympanon und auch der schöne Satyrjüngling hält seine Schaale nur um Wein oder Milch daraus auf den Altar auszugiessen [2]). Diesen muss man vergleichen mit dem im zweiten Heft der früheren Reihe Taf. VI abgebildeten, da er ganz so aussieht als wenn er derselbe wäre, nur älter geworden: die Hörner sind ihm erst spät herausgewachsen. Dagegen ist der im dritten Heft Taf. II zwar auch älter, aber von einem andern Schlag und ganz eigenthümlich.

---

1) T. IV tav. 15.

2) T. Valgius bei Philargyr. ad Virgil. Georg. III, 177:
Sed nos ante casam tepidi mulgaria lactis
et sinum vini cessamus ponere Baccho.

Die beiden weiblichen Köpfe unter dem Satyr sind nicht Porträte und welche Idealpersonen in dem grösseren, voll Hoheit und Freundlichkeit zugleich, ausgedrückt sey, würde sich vermuthlich angeben lassen wenn man die Figur ganz und in der Verbindung, in der sie gemalt war, vor sich sähe. Auffallend ist der Schmuck von feinen, zarten Blättern der über ihr Haar fast wie Federn ausgebreitet liegt. Andre eben so unkenntliche feine Pflanzen sind aufwärts stehend einer Urania zum Haarschmuck launenhaft gegeben [3]). Mit der Schilfbekränzung der Hierodulen der Aphrodite hat dieser Schmuck nicht die geringste Verwandtschaft.

3) Pitt. d'Ercol. T. VII tav. 2.

Zwei Frauen im Gespräch.

Taf. IV.

Auf den ersten Blick mag es scheinen dass dieses aus Pompeji herstammende und früher schon bekanntgemachte Gemälde [1]) uns nur in das Wohnzimmer einer reichen oder vornehmeren Frau, in Gesellschaft einer Hausgenossin oder eines Besuchs, einen Blick thun lassen, ohne dass eine besondre Bedeutung in die Scene gelegt wäre. Beide Frauen sind weiss gekleidet, auch ihre Schuhe weiss, auch die Haube der stehenden, die den Ellbogen auf einen Pfeiler stützt, worauf gelbe Tücher und Bänder liegen. Die andre sitzt auf einem grün gedeckten Bett, aus dem sie sich eben erhoben zu haben scheint; sie stützt sich mit der rechten Hand, über der sie ein goldnes Armband trägt, auf das Bett und hält in der vom leichten Nachtkleid bedeckten linken ein Salbgefäss, das in der alten Abbildung vollkommen deutlich ist. Sie scheint die Frau, die andre ihre Kammerfrau zu seyn, womit auch der Unterschied des Gesichts und des Kopfschmucks von beiden übereinstimmt. Dass die Dienerin angelegentlich oder mit Nachdruck spreche, ihre Gebieterin überlege, ist klar; dass aber der Letztern unangenehm sey was sie hört, da sie den Kopf abwendet, ist nicht sicher da dass Abwenden auch Laune und Vornehmigkeit anzeigen kann. Man hat an Phädra und ihre Amme gedacht, durchaus irrig: es fehlt nicht bloss was diese bezeichnen könnte, sondern Manches was da ist widerspricht ihr auch. Wichtig scheint der Gegenstand der

1) Pitt. d'Ercol. T. II tav. 52.

Unterhaltung; aber genug wenn er es für die Dame war: und da an ein Liebesverhältniss zu denken gar kein Anlass ist, Luxus aber und eine Frühstunde vor dem Anzug deutlich ausgedrückt ist, so könnte eben über den Anzug die Verhandlung seyn, den die kluge Kammerfrau eben so wichtig nähme als er der schönen Frau wirklich war. Vornehme Frauen in vollem Anzug auf gepolsterten Sesseln sitzend, einen Fächer oder ein silbernes Gefäss in der Hand, kommen vor als selbständige Bilder [2]). Aber näher geht uns hier an ein schönes junges Mädchen, auch aus der reichsten und sogenannt gebildetsten Klasse, auch aus Pompeji die in den Pitture d'Ercolano der auf dem Bett sitzenden Frau unmittelbar vorhergeht und an die Spitze der neuen von Herrn Ternite gezeichneten Sammlung gestellt, aber von dem verewigten K. O. Müller, der die Erklärungen zu dem ersten Heft geschrieben hat, durch offenbaren Irrthum als Muse gedeutet worden ist. Sehr richtig schloss der alte Erklärer aus den blossen Füssen der Schönen, die sie auf ein grosses Kissen setzt, dass sie eben aufgestanden sey, was auch Hr. Finati bei erneuerter Herausgabe des Bildes befolgte. Nur unterliess dieser anzuführen dass in einem andern, erst 1829 im sogenannten Hause des Meleager gefundnen, in demselben Bande des Museo Borbonico gestochenen und hier auch von Müller übersebenen Bilde zu der schönen Träumerin Amor gesellt ist, der ihr ein Schmuckkästchen bringt [3]). Die Satire ist fein genug. Dass das Mädchen in Nachdenken nur über den Anzug oder gar über die Erfindung einer neuen Mode so tief versunken sey, ist freilich nicht zu glauben. Anders wird die Sache wenn Liebe sich mit Eitelkeit mischt, und was sagt anders das Geschenk oder die Dienstreichung des Amor

2) Pitt. d'Ercol. T. IV tav. 20.

3) Die Schöne allein Mus. Borbon. T. IX tav. 18, das vollständige Gemählde tav. 3, diess auch in Zahns Ornamenten Neue Folge Taf. 62.

als, dass der feinste Schmuck ihr ein Herz zu gewinnen helfen wird? Uebrigens gesellt Hr. Finati nicht übel der isolirten Figur, die erst durch das Schmuckkästchen recht verständlich wird, eine andre Schöne zu die das Bett eben verlassen hat und mit ihrem Anzug noch hinter der andern zurück ist; denn fast ganz entkleidet sitzt sie, den Spiegel in der einen Hand, noch beschäftigt ihr Haar in Ordnung zu bringen.

In diesen Morgenscenen so wie in den Schreiberinnen der beiden ersten Tafeln haben wir Beispiele von einem Zweige der Genremalerei der unter den alten Wandgemälden nicht unbedeutend, heutiges Tags dagegen fast ganz ausgeschlossen ist, wovon die natürlichen Ursachen sowohl im Leben als in der Kunst des Alterthums und jetziger Zeit sich leicht ergründen lassen. Eine schöne Familienscene anderer Art ist ein wissenschaftlicher Mann der seinem Sohn Ermahnungen oder Unterricht giebt, wobei die Mutter mit gespanntem Antheil zuhört [4]. Leicht könnte man durch eine gewählte Reihe Bilder das Familienleben, Haltung, Ton und Lebensweise in den grossen oder angesehenern Häusern zur Anschauung bringen und den grossen Unterschied in moralischer Hinsicht nachweisen, dann von der höheren Klasse stufenweise zu den freieren Manieren gewöhnlicher Bürgersleute und den besondern Geschäften, Künsten und Thätigkeiten übergehen und zuletzt den niedern Genre, der ins Possirliche fällt, anschliessen.

---

4) Pitt. d'Ercol. T. VII tav. 53.

Ein Kraterträger und ein Weib mit einer Fruchtschaale.

Taf. V.

Die obere Figur gehört zu den ganz abgehärteten Arbeitsleuten, die das Klima des Landstrichs dem sie angehört auch jetzt noch in Menge erzieht und halb nackt zu gehen gewöhnt. Der starke Bursche geht raschen Schrittes seines Wegs ohne sich beim Umwenden des Kopfs, es sey um sich umzusehn oder einen Ruf anzuhören, im Mindesten aufhalten zu lassen, wie der vorwärts gehaltne krumme und grobe Stock anzeigt. Der Krater den er schleppt, deutet auf ein Fest und vermuthlich wurde dessen Bestimmung durch Figuren in einander entsprechenden Feldern auf den Wänden desselben Zimmers deutlich.

Die ältliche, doch kräftige Frau trägt eine Schaale mit Früchten, von Laub bedeckt, die sie aus Ehrfurcht nicht mit blossen, sondern unter dem Gewand versteckten Händen anfasst, zu einem Opfer hin und gehört zu der äusserst zahlreichen Klasse von Genrebildern die in heiliger Handlung begriffne Personen jedes Alters, gleichsam im Feierkleid, einzeln oder in Gesellschaft mit grosser Einfachheit darstellen.

Eine Opfernde und ein andres Mädchen.

Taf. VI.

Zu der eben erwähnten Klasse und zu den vier Runden wovon Taf. III eines abgebildet ist, gehört das junge Mädchen das mit fest in die Ferne gerichteten und dadurch von ihrer Opferschüssel abgezogenen Augen einen Discus mit Bacchischen Opfergaben trägt. Ihr ärmelloses Kleid ist roth, die Haube blau, die vermuthlich hölzerne Schüssel silberfarben. Diese Schüssel enthält ohne allen Zweifel in der Mitte der Früchte einen Phallus, der zu Bacchischen Darbringungen gehört. Die Kopfbedeckung ist dieselbe, die sich auf dem Land bisjetzt erhalten hat und toccato genannt wird [1]. Da diese Figur ein Landmädchen ausdrückt, auch ihre das Tympanum schlagende Gesellschafterin von einer Baccha oder Nymphe kein Kennzeichen hat, so ist es unregelmässig dass diesen ein opfernder Satyrjunge zugesellt ist, möge die vierte Person denn auch ein Silen oder nur ein alter Mann seyn.

Das andre Bild stellt vielleicht eine idealische Person dar, was sich aus den andern Runden womit dieses in seinem Zimmer in Verbindung stand, würde beurtheilen lassen. Ist ein Menschenkind gemeint, so ist es wenigstens schwerlich Porträt, so wenig als die Opfernden, sondern ein Phantasiebild, d. i. eine unbestimmte Person, wenn auch immerhin Studium nach dem Leben, und schliesst sich an jenen weiten Kreis der aus dem Leben, dem von seiner schönsten und anständigsten Seite genommenen Leben gezogenen Genremalerei an, gleich so manchen andern unter diesen Wandgemälden.

---

1) Aehnlich der cuffia, *χουφία ἰδιωτικῶς* Eustath. ad Il. 22 p. 1280, *καλύπτρα*.

Weibliche Figur.

Taf. VII.

Diese schöne mit Epheu bekränzte Jungfrau war, so viel ich weiss, noch nicht durch den Stich bekannt. Auch sie kann ich, so viel Individualität in dem idealisirten Gesicht und in der Haltung der edlen Gestalt liegt, nicht für ein Porträt halten, und eben so wenig ist sie als irgend eine der Göttinnen zu erkennen. Den Ausdruck des Geistigen, Innerlichen zu heben dient recht gut die Sorglosigkeit womit sowohl hinsichtlich der Formen der Gestalt als seiner eigenen Zierlichkeit das Gewand behandelt ist.

Pero und ihr Vater Kimon.

Taf. VIII.

Den Beschluss dieser Lieferung macht ein Werk seltner Art. Unter den Beispielen kindlicher Liebe führen zwei Römische Schriftsteller eine Griechin an, die ihrem auf den Tod eingekerkerten Vater im Gefängniss, wohin sie sich Zugang zu verschaffen gewusst hatte, heimlich durch ihre Milch das Leben fristete und dadurch, als die überraschende Kühnheit, die ihr von kindlicher Liebe und Mitgefühl eingegeben war, entdeckt wurde, dessen Begnadigung veranlasste. Valerius Maximus nennt sie Pero, Hygin Xanthippe: der Vater ist bei jenem Cimon, bei diesem Micon geschrieben, Namen, die auch sonst verwechselt worden sind [1]): die Stadt wo das Ereigniss sich begeben habe, fügt keiner von beiden hinzu. Einer Erfindung nemlich sieht die Geschichte durchaus nicht ähnlich. Die Strafe des Hungertods, wovon wir in der Antigone des Sophokles ein Beispiel sehn, scheint zwar frühzeitig abgeschafft worden zu seyn, so wie die Steinigung. Doch wie Steinigen noch im Peloponnesischen Krieg in Argos vorkommt [2]), so kann leicht auch hier und da der Hungertod noch lange nach der mythischen Zeit, wenigstens bei besondrer Erbitterung verhängt worden seyn, da diese Todesart an sich hart ist und ohne Zweifel durch die Beschaffenheit des gewählten Kerkers, wie in Pisa der Hungerthurm worin Ugalino mit seinen Söhnen

---

1) Val. Max. V, 4, 1 ext. Hyg. Fab. 254.

2) Thucyd. V, 60.

verschmachten musste, noch schauerlicher wurde. Die Frist in welcher der Verurtheilte durch Bestechung besucht werden konnte, wurde durch den Gebrauch verlängert dass man ihm ein letztes Mahl in sein Grab mitgab, wie nach Plutarch auch den lebendig begrabenen Vestalinnen, indem man die Unglücklichen heuchlerisch in der Götter Hand stellte und den Gräuel der Tödung, die man buchstäblich nicht verschuldete, von sich abwälzte, wie man auch oft in Einschwüren verfuhr. Valerius Maximus spricht davon dass man die ausserordentliche That der Pero im Gemälde anstaunte; und es scheint unzweifelhaft dass das Pompejische nach einem älteren Meisterwerk gemalt ist, das vielleicht in vielen Copieen verbreitet, vielleicht auch dieselbe Composition war welche Valerius in Rom zur Zeit des Tiberius sah. In der Pero erkennt man die in dieser Campanischen Schule herschende Gesichtsbildung, aber diess zeigt nur wie beliebt diese war oder auch aus wie guter Zeit der Typus herrührt der dort nach und nach in das Manierirte übergegangen ist. Wie berühmt und gepriesen die rührende Geschichte schon in früheren Zeiten gewesen sey, ergiebt sich daraus dass die Sage sie auch nach Rom versetzt und durch sie die Stelle geweiht hat an welcher der Pietas ein Tempel im Jahr der Stadt 571 errichtet wurde[3]. Valerius und Plinius lassen zwar anstatt des Vaters die Mutter der frommen Römerin in dem Gefängniss, das einst an der Stelle dieses Tempels gewesen seyn soll, ihren Tod erwarten; aber diese Aenderung ist in der Erzählung wahrscheinlich in der Absicht vorgenommen worden um sie von der Griechischen zu unterscheiden, obgleich die Wahrscheinlichkeit der Sache darunter leidet: der Vater dagegen ist es bei Festus und Solinus der auch in Rom im Kerker schmachtend durch die Mutterbrust seiner Tochter erhalten wurde: und daher schreibt sich der in der neue-

---

3) Festi schedae ap. Laetum l. XIV, qu. X, 26, p. 209 O. Müller. Plin. VII, 36. Val. Max. V, 4, 7 int. Solin. I, 118.

rên Kunst berühmte Name dieses Gegenstandes Carità Romana, während Quaranta mit manchen Andern seit Valery das alte Bild Carità Greca betitelt.

Es ist bekannt wie selten überhaupt in den Bildwerken des Alterthums das Geschichtliche ist, wie selten insbesondre Scenen aus dem Leben der berühmtesten Privatpersonen oder auch Begebenheiten der ausserordentlichsten oder romantischen Art unter unbekannten Personen, seltsame oder rührende Fügungen des Zufalls, wie sie das Griechische Epigramm häufiger dem Andenken bewahrte, sich dargestellt finden. Unter den Wandgemälden sind mir nur zwei bekannt die mit dem vorliegenden in dieselbe Klasse gestellt werden könnten, ein erst in neuer Zeit in Pompeji entdecktes welches Hero und Leander darstellt [4]), und ein Herculanisches, die Hochzeit des Masinissa und der Sophonisbe [5]).

Das Bild der Pero ist aus Pompeji und schon früher im Stich bekannt geworden mit Erklärung von Herrn B. Quaranta [6]), Die Composition gehört zu denen worin man nichts, keine Bewegung, auch nur eines Fingers, keinen Zug des Ausdrucks anders haben möchte, worin Alles auf das Vollkommenste zusammenstimmt. Schade ist es dass der Raum nicht zureichte auch die Andeutung der Kerkerwände und das kleine Lichtloch in der Ecke linker Hand, hoch über dem Unglücklichen, aufzunehmen. Hr. Quaranta bemerkt dass durch diese kleine Oeffnung ein Strahl falle mit abnehmender Beleuchtung je mehr er der Gruppe sich nä-

---

4) Bullett. Napolet. I p. 20. R. Rochette im Journal des Savans 1845 p. 67. s.

5) Mus. Borbon. T. I tav. 34 Visconti Iconogr. Rom. III pl. 56 p. 289. Jorio quelques peint. ant. p. 67. Luciani M. Peregrini 37. Einen Coriolan in einem der Säle der Thermen des Titus erwähnt Winckelmann, von dem man auch später noch deutliche Spuren hat erkennen wollen. Im Museo Borbonico T. IX tav. 4 wird Kleopatra aufgeführt.

6) Mus. Borbon. T. I tav. 5.

herte. Auch schien ihm, dass die Tochter den Blick abwende, sey es aus natürlicher Schaam oder um sich zu versichern dass sie nicht belauscht werde. Das Letztere würde die Aengstlichkeit und Gefährlichkeit der Lage anzeigen, da die Ertappung neue Grausamkeiten der gestrengen Richter nach sich ziehen könnte, wenn nur die Haltung des Kopfes vermuthen liesse dass die Augen mit etwas Anderm als dem geliebten Vater irgend beschäftigt seyn könnten. Auch ist es wohl so der antiken Einfalt angemessener, die selbst die Einsamkeit und Enge des vermuthlich unterirdischen Gefängnisses nur durch eine hohe Luke andeutet, während jeder neuere Maler in den Kerker selbst verhältnissmässig eben so viel Charakter legen würde als in den Ezzelino oder irgend einen darin verwahrten Unglücklichen. Es scheint, dass die neuere Kunst hierbei mehr die Wirkung des ersten Eindrucks durch das Ganze der Erscheinung im Auge behält, während die alte, die überhaupt weit mehr auf leichtes Verständniss und miterfindendes Nachsinnen bei dem Beschauer Anspruch machte, den Augenblick voraussetzte wo dieser von allem Umgebenden den Blick schon abgezogen hat und auf den einen Hauptgegenstand fest gerichtet hält.

Der von Hunger gequälte Vater hat sich, wie es scheint, mit Mühe vom Lager halb aufgerichtet und seine Schwäche ist sprechend ausgedrückt durch den ganzen linken auf den Knieen der Tochter ruhenden Arm hin, bis in die krampfbewegten Finger, so wie durch die Unterstützung die ihm Pero mit ihrer rechten Hand in seinem Nacken giebt. Eben so deutlich als seine Erschöpfung durch den Hunger ist andererseits die Gewalt des Hungers ausgedrückt. Sie zeigt sich in den starren, fast wilden Augen bei eingefallnen Augen und im Anfassen der Hand der Tochter womit sie ihm die Brust reicht. Die Kraft an ihre Hand die seinige zu legen, damit sie nicht eher ablasse sein tödliches Bedürfniss zu stillen, scheint die einzige zu seyn die er zusammenraffen kann: denn keineswegs stützt er sich mit dieser

Hand an ihre Brust. Und dieser ganz auf das Unwillkürliche, die zwingende Natur beschränkten Existenz gegenüber das freie Walten einer liebevollen Seele in kühner Sicherheit: gegenüber der höchsten Ermattung und Unbeholfenheit die grösste Ammuth blühender Jugend, Eines von gleicher Wahrheit des Ausdrucks, gleicher Natürlichkeit und Zweckgemässheit aller Bewegungen wie das Andre: freilich kein schöner Gegenstand für die Kunst, aber eine so schöne und wunderbare That dass sie auch durch die Kunst verewigt zu werden verdiente.

Unter den Gemälden der Römischen Caritas aus einer früheren Periode, die man nicht selten in Gallerieen, besonders in Italien antrifft, würden gewiss manche der vorzüglicheren zu lehrreichen Vergleichungen mit der ächt Griechischen, höchst ausgezeichneten Composition, die uns vorliegt, manigfachen Anlass darbieten. Eine Darstellung in einer Terracotta habe ich einst im Museum zu Neapel notirt.

Zweites Heft.

Medusa.

Taf. IX.

Es ist als ein nicht geringer Gewinn für die Kunstgeschichte zu betrachten dass ihr von dem schönsten in Malerei aufgefundnen Medusenhaupt ein treues und im Farbendruck so sorgfältig und vortrefflich nachgeahmtes Abbild dargeboten wird: und zum Erstaunen ist es dass ein so bedeutendes, vor so manchen Jahren aus Stabiä hervorgezogenes Werk so lang hat unberücksichtigt, fast unbekannt bleiben können. Eine Zeichnung in Umrissen wurde zwar vor einigen Jahren davon gegeben [1]; doch würde daraus Niemand leicht vermuthen können dass wir in der Malerei in der That ein würdiges Seitenstück zu der Sculptur der Meduse Rondanini aufzuweisen haben, das ohne Zweifel nach dem Vorbild eines der grossen älteren Meister ausgeführt ist. Mit Vergnügen verfolgt man die almälige Entwicklung und die untergeordneten Verschiedenheiten dieses Idealbildes in plastischen Werken, was durch die übersichtliche Zusammenstellung in einer Abhandlung von Levezow erleichtert ist [2]. Neue Vergleichungen können sich nun-

1) W. Zahn Ornamente Taf. 58 der ersten Reihe.

2) K. Levezow über die Entwicklung des Gorgonen-Ideals in der Poesie und bildenden Kunst der Alten mit 5 Kupfertafeln, in den Schriften der K. Akad. der Wiss. zu Berlin. 1834 hist. philol. Abth. S. 137—234. Der unglücklich ersonnene, in Vorstellungen die man in dieser Zeit für beseitigt hätte halten dürfen, begründete



mehr dieser Betrachtung anschliessen, Vergleichungen zwischen dem Charakter der Plastik und des Malerischen und weiter auch zwischen dem Geist antiker und moderner Malerei. Die Medusa von Stabiä verläugnet durchaus nicht den ursprünglichen Charakter der Gorgo, welcher der des Grauens und Entsetzens ist, über den Formen der Schönheit die ihr die Griechische Kunst frühzeitig beigelegt hat, wenn wir nach dem Pindarischen Beiwort der schönwangigen schliessen dürfen [3]). Derselbe Dichter kannte sie mit Schlangenhaaren, so wie auch Aeschylus [4]), während sie in einem Hesiodischen Gedicht mit den Schlangen nur noch umgürtet ist [5]). In Bildwerken erscheint die Umzinglung des rohen, kugelrunden Medusengesichts sehr frühzeitig. Die grüne Farbe der Molche, mit deren Ringeln der Maler die braunen Locken rings um das Haupt durch-

---

Ausgangspunkt der Untersuchung hat auf die Behandlung der künstlerischen Seite des Gegenstandes nicht allzuviel Einfluss gehabt. Von Medusen in Marmor sind vor andern beizufügen eine sehr schöne kolossale im kais. Antiken-Cabinet zu Wien, eine kolossale aus Rom im städtischen Museum zu Cöln, eine gleichfalls aus Rom unter den Humboldtschen Marmorn in Tegel bei Berlin, eine im neuen Lateranischen Museum. Eine Medusa auf dem Boden einer grossen Granitvase in der Villa Reale zu Neapel ist abgebildet Mus. Borbon. XII tav. 54. Unter den ältesten Formen ist nicht zu übersehn die Medusa von einem Nagelknopf eines Bronzewagens bei Visconti Mus. Pioclem. V tav. B II. Von einer Wagendeichsel ist die bei Caylus T. V pl. 61, 1. So setzte man sie auf die Brustriemen der Wagenpferde, wie Winckelmann anführt, oder auf die Stirnplatte (Eurip. Rhes. 303), eben so wie auf oder über die Tempelpforten und andre. S. O. Müllers Archäol. §. 397, 5.

3) Pind. Pyth. XII, 16. *εὐπαράον κρᾶτα — Μεδοίσας.*

4) Pind. ib. 9. *τὸν παρθενίοις ὑπό τ᾽ ἀπλάτοις ὀφίων κεφαλαῖς* — P. X, 46 *ποικίλον κάρα δρακόντων φόβαισιν.* Ol. XIII, 63 *ὀφιώδεος Γοργόνος.* Aeschyl. Prom. 797 *τρεῖς κατάπτεροι δρακοντόμαλλοι Γοργόνες βροτοστυγεῖς.* Choeph. 1047 *φαιοχίτωνες καὶ πεπλεκτανημέναι πυκνοῖς δράκουσιν.* Eurip. Jon. 1440 *Γοργὼν — κεκρασπέδωται τ᾽ ὄφεσιν Αἰγίδος τρόπον.*

5) Sant. Herc. 233. *ἐπὶ δὲ ζώνῃσι δράκοντε δοιὼ ἀπῃωρεῦντο.*

flochten hat, ist der beabsichtigten Wirkung sehr günstig, so wie auch die bleiche, fahle Gesichtsfarbe, wogegen das Blau statt Weiss der Augen absticht. Doch beschränkten sich nicht hierauf die Mittel der Malerei. Der Künstler hat sich ihrer bedient um über den einfachen dämonischen, anthropomorphischen Charakter der Medusa hinauszugehn und auf die ursprüngliche Naturbedeutung anzuspielen, wovon sich durch das ganze Alterthum eine Erinnerung, mehr oder weniger bestimmt, bei sehr Vielen erhalten hat. Indem in den Gorgonen ein uralter Mondsdienst zur Fabel geworden ist, der durch Schrecknisse der Hekate sich ausgezeichnet haben muss, ist die Meduse sowohl ein Sinnbild des Furchtbaren, als auch des Mondes geworden, der durch Gewölk hinwandelnd die Erde mit Feuchtigkeit nährt und erquickt. Sieht man nun, wie in der vorliegenden Medusa die Nase an der Wurzel und die Augen ins Thierische übergehn, die Stirn aber in das Elementarische des nächtlichen Gewölks überspielt, so scheint es klar dass der Maler der uralten Beziehung der Gorgo auf das Physische eingedenk gewesen ist, und der geheimnissvoll schauerliche Eindruck des Bildes wird hierdurch vollendet. Das Thierische das ich berührte, wird man nicht etwa für zufällig, bedeutungslos und rein phantastisch halten wenn man bemerkt dass der Medusa auch Hörner, Kuhhörner gegeben wurden [6]. Auch ein dumpfer, bloss leidender Unmuth und

---

6) So auf einem Altar in Paros bei Stuart Antiquities T. IV ch. 4 n. 6, wo die Medusa zugleich Schlangen in den Haaren hat, übrigens ruhig und schön, mit geschlossnen Augen gehalten ist. Hiernach stehe ich nicht an die Terracotta aus Tyndaris in Sicilien, welche Bröndsted in seiner Reise II S. 133. 293 mittheilt, mit ihm für Medusa zu nehmen. Sie ist schön, ohne alles Grausige, das Haar vergoldet, ohne Schlangen, aber geflügelt und unverkennbar sind es Hörner, die hervorspriessen, nicht Schlangenköpfe, wie Bröndsted meinte. Auf einem Karniol sind Schlangen, Flügel und Hörner verbunden. Bullett. del Inst. archeol. 1845 p. 52. Medusa mit Hörnern in einem Ornament aus gebranntem Thon in Caninas Tusculo tav. 49.

die gänzliche Abwesenheit alles eigentlich menschlichen Ethos, unter vorherschend menschlichen Formen, ist bezeichnend für diese originelle Composition. In ihr schliesst sich die Symbolik vollendeter Kunst der Bedeutung nach an die roheste der alten schreckbaren Mondsgesichter an.

Wenn wir denn in diesem Werk ein denkwürdiges Meisterwerk der vollkommen entwickelten Griechischen Malerei besitzen, so ist es belehrend zwei berühmte Medusen neuerer Maler, die des Leonardo da Vinci und des Michel Angelo da Carravaggio in der Gallerie zu Florenz, dagegen zu halten. Ueber die erste unterhielt ich mich mehr als einmal mit einem der Professoren der Akademie von S. Luca in Rom, einem denkenden und in den Geist und Entwickelungsgang der älteren Italienischen Malerei ungewöhnlich tief eingedrungenen Künstler, der in diesem Werk des Leonardo dessen Meisterstück und eine unergründliche Tiefe des Verstandes und der Erfindung bewunderte, ohne dass mir in diesem Punkte seine Ideen recht deutlich oder überzeugend gewesen wären [7]). Nicht leicht möchten zwei nebeneinandergestellte Bilder es besser veranschaulichen können, wie sehr im Vergleich mit den Neueren die Alten darauf ausgiengen mit Wenigem Viel, durch Auswahl, Einfachheit und Einheit zu wirken, und wie sehr sie im Grossartigen und Erhabenen durch Anlage und Bildung den Neueren überlegen waren, als unsre antike Medusa und die des Leonardo, gerade weil dessen Bild so viel Phantasie und Begriff, so viel malerische Meisterschaft offenbart, so reich ist und so vielerlei ausdrückt.

---

7) Minardi, Verfasser einer sehr gehaltreichen und ausgezeichneten Rede delle qualità essenziali della pittura Italiana. A. W. Schlegel in der Recension von Winckelmanns Werken nennt diese „wunderwürdige Medusa‘ eine Allegorie auf, die Erzeugung des Hässlichen und Bösartigen in der Natur.

Medusa.

Taf. X.

Das zweite Medusenbild von natürlicher Grösse zu dem wir nun übergehn, ist von einer Wand in Pompeji [1]). Zu den Schlangen sind hier die Flügel gefügt, wie an dem Rondaninischen und mehreren Reliefen, geschnittnen Steinen und Pasten, nach neuerem Gebrauch. Früher erscheinen die Gorgonen mit Flügeln an den Schultern, bei Aeschylus [2]) und in Vasengemälden alterthümlicher Art. Im Charakter unterscheidet sich die Medusa von Pompeji durch den entschiedenen Ausdruck des Zornes, welchen die Sculptur und die Glyphik niemals gewagt und versucht hat. Die Nase ist aufgeblasen, die Augen rollen, auf der Stirne und in allen Zügen lagert ein in Heftigkeit ausbrechender Verdruss.

---

1) Es ist verkleinert gestochen im Mus. Borbon. Vol. XII tav. 53. Eine Wand mit einer andern Meduse in der Mitte ist abgebildet in Zahns Ornamenten I, 63.

2) Prom. 797 κατάπτεροι.

Drei andre Medusen. Eine tragische Maske.

Taf. XI. XII.

Die drei kleineren Medusenbilder die sich anschliessen, kommen im Charakter und Ausdruck unter einander überein; doch ist es angenehm die untergeordneten Verschiedenheiten innerhalb dieser Auffassung zu bemerken. Alle nemlich entfernen sich gänzlich von dem alten symbolischen Idealbild und stimmen in einem natürlichen Ausdruck, welcher der der Starrheit, des Erstarrens durch Schrecken und Ueberraschung ist, überein. Die Haare sträuben sich, sind aber nicht von Schlangen durchflochten. Zwar kommt bei zweien am Hals ein Schlangenpaar zum Vorschein, das sich fast wie ein Halsband umgelegt hat, und Flügelchen sind an allen dreien aus dem Scheitel entsprossen. Aber diese Abzeichen der Medusa dienen hier nur wie die der Satyrn in so vielen dieser Gemälde, mehr als eine Charaktermaske, unter der sich der natürliche Mensch versteckt, als zum vollen und eigentlichen Ausdruck der mythologischen Person: und das Interesse besteht eigentlich nur in der Physiognomik und naiven Charakteristik. Das Motiv aber bei diesem Gebrauch ist, ausserdem dass das Maskiren überhaupt Vergnügen macht, wohl kein andres als dass durch die an gewisse mythologische Figuren geknüpften allverbreiteten Vorstellungen der rein menschliche Ausdruck von Ständen, Stimmungen und Situationen verstärkt und gehoben wird; die herkömmlichen Attribute wirken in diesem Fall wie ein Gleichniss.

Wann und wo diese drei Medusen gefunden worden sind, ist mir nicht bekannt. Wohl erinnere ich mich einer casa della Medusa in Pompeji, in einer Strasse die sich zwischen der Gräberstrasse und einer Gräbergruppe nah am jetzigen Eingang in die Stadt hinzieht und auf der einen

Seite eine Mauer hat mit vielen kleinen Gewölben, genannt das ländliche Wirthshaus. Im Eingang dieses Hauses, wo vier Mosaiksäulen gefunden wurden und eine grosse runde, mit Mosaik gedeckte Brunnennische auffällt, ist auf beiden Seiten eine Meduse gemalt. Aber da ich zu der Zeit als ich mich dort befand, nicht ahnte dass es mir je zufallen würde Pompejische Gemälde zu erklären, so habe ich diese Medusen nicht genug ins Auge gefasst. Eine sehr geistreiche Composition findet sich mit kleinen anmuthigen Veränderungen viermal wiederholt [1]), Perseus welcher der neugierigen Andromeda im Spiegel einer Quelle, woran das jetzt glückliche Liebespaar sich niedergelassen hat, die gefährliche versteinernde Meduse, der sie ihr Glück verdanken, hoch über seinem Kopf gehalten mit Vorsicht sehen lässt. Darin ist auch die Meduse jedesmal anders und eigenthümlich dargestellt. Die drei auf Taf. XI und XII abgebildeten haben sich wohl schon seit älterer Zeit in Portici und Neapel in der Sammlung befunden [2]).

Tragische und komische Masken gehören zu den beliebtesten Zierrathen in den getheilten Feldern der Wände.

1) Mus. Borbon. Vol. XII tav. 49—61. Pitt. d'Ercol. Vol. III tav. 12. Ein Rund aus Thon in Millingen Anc. mon. Statues pl. 18, 1. Die Idee zu dem Bilde entsprang aus dem aus Apollodor II, 4, 2, Lucan IX 675, Lucian Dial. mar. 14 und Servius bekannten Zug des Mythus dass Athene dem Perseus im Spiegel ihres Schildes die schlafende Medusa sehn lässt, um ihr ohne sie selbst zu sehn den Kopf abschneiden zu können. Hierauf bezieht sich ein Bruchstück in den Anc. Terracottas in the Brit. Mus. pl. VIII, 13, und ähnlich bei Gori Mus. Etr. I tab. 31, wozu der Perseus mit dem abgeschnittnen Haupt, ein Bruchstück im Museum Borgia bei Guattani Mon. ined. 1788 Nov. tav. 1 zur Ergänzung dient. Eckhel Num. vet. anecd. p. 174.

2) Am ähnlichsten diesen Köpfen ist eine Meduse auf einem Erzplättchen Jonian Antiqu. II p. XIV. 43, derbe Züge, rein menschlich, das Haupt ohne Flügel und ohne Schlangen, und unter dem Kinn ein Schlangenknoten, der Ausdruck aber mehr der des Leidens als der Wuth.

Eine Scene der Komödie.

Taf. XIII.

Die Eintracht und das Behagen könnten nicht grösser sein, die aus diesem musicirenden Paar sprechen. Während die Dirne eifrig die rechte und die linke Flöte bläst [1], singt der nicht allzu jugendliche Sklave dessen Augen durch die Maske leuchten [2], ein Lied, zu dem er mit der rechten Hand gar ausdrucksvoll gesticulirt. Das Buch zu seinen Füssen soll vermuthlich andeuten dass hier ganze und grössere Stücke ausgeführt werden, dass man Zeit vor sich hat und sich am Festtag den die Kränze auf den Köpfen anzeigen, ungestört zu erlustigen denkt. Doch während die Beiden über die Musik und sich die Zeit vergessen, ist unbemerkt von ihnen ein Mann herangekommen der wohl der Hausherr seyn wird. Er bleibt stehn, auf seinen Stab gestützt, und hört zu; mit welchem Gedanken, diess versteht sich so von sich selbst dass der Maler sich darin gefallen hat es nur anzudeuten durch das was er von dem Profil sichtbar seyn lässt. Doch welche Beschlüsse der überraschte Alte schnell gefasst hat, das ist vollkommen klar durch den auswärts gewandten Daumen der linken Hand. Es ist der aversus pollex, eine sehr gewöhnliche Geberde, wie aus Quintilian bekannt ist, die in Neapel noch, wie so viele andre aus dem Alterthum, im Gebrauch ist. Der Canonicus de Jorio führt sie auf in seinem Buch über die Mimik, ohne

1) incentiva und succentiva.

2) Cic. de orat. II, 46: quum ex persona mihi ardere oculi histrionis viderentur.

des Gemäldes sich zu erinnern, und bemerkt dass sie Ironie und Verachtung ausdrücke und dass in einer Handschrift des Dante Virgil sie bei einer Klasse der Büssenden mache [3]. Vermuthlich soll sie bei dem Alten sagen dass es dem Sklaven umgekehrt gehn solle als er selbst sichs jetzt ergehen lasse. In dem Gegensatz seiner stillen Gedanken und der lauten Fröhlichkeit der Andern, die ihren Blick nach der andern Seite gerichtet haben, ihrer Sicherheit und der Nähe der Gefahr, da der Zornige, der seinem Anzug und seiner Haltung nach keineswegs ein Freund des Aufwands und lustiger Streiche zu seyn scheint, nicht lang mehr ruhig zuhören wird, liegt der Reiz der Scene, wegen dessen sie vom Theater auf die Wände übertragen worden ist: es ist der Augenblick vor einem Ausbruch und einer plötzlichen starken Veränderung der Scene.

Daher ist es ein glücklicher Gedanke der alten Erklärer die an das Atellanenlied über die unerwartete Rückkehr des Herrn von der Villa erinnern: venit io Simus a villa [4]), dabei aber bleiben sie nicht stehn, sondern machen aus einer ähnlichen Scene der Komödie ein Atellanisches Zwischenspiel, versehen auch die Flötenspielerin für einen Mann. So ist auch die Deutung des Hr. Quaranta nichts weniger als richtig, der hier einen Mimus lächerlicher Lieder erblickt, in dem Sklaven den Mimendichter selbst und in dem Alten einen aufmerksamen Zuhörer erkennt und aus der Umhalsung des Flötenmädchens nur auf

---

3) La minica degli antichi investigata nel gestire Napoletano p. 38 tav. 19 n. 6. Früher schrieb an einem andern Ort der lebensfrohe Canonicus über das Bild, aber ohne es vorher recht angesehn zu haben: Scène comique. On ne trouve dans cette peinture d'autre mérite que celui de l'artiste qui a su disposer avec art les trois personnages qui y figurent. Description de quelques peintures ant. Naples 1825 p. 56.

4) Sueton Galb. 13. Dossenuus a villa ein berühmter Geizhals s. Schmidt über Sueton Zeitschr. f. Alterthumswiss. 1840, was indessen bestritten ist, auch in der Sache nichts ändert.

verliebten Inhalt des Gesangs schliesst [5]. Offenbar ist die Scene nicht ein Ganzes, sondern mitten aus dem Zusammhang einer Komödie, und sie wird um so komischer gewesen seyn jemehr der zur unrechten Zeit durch besondern Anlass nach Hause kommende Herr das Widerspiel von dem entdeckte was er erwartet hatte, mochte er nun dem Sklaven ein Geschäft oder Beaufsichtigung des Sohns aufgetragen, und der ungetreue Verwalter dafür den Herrn im Hause gespielt, ein Fest veranstaltet, eine Flötenspielerin für sich bestellt oder an den Ausschweifungen des Sohns sich betheiligt haben, oder was man sonst aus den Vorfallenheiten der häuslichen Komödie zur Einleitung der eben bevorstehenden Katastrophe voraussetzen mag.

Die Flötenspielerin hat ein gelbes Unterkleid und darüber ein rothes Gewand. Ueber dieses fällt vorn herab ein schmales und langes dunkelrothes Tuch mit goldnen Borten oder Streifen darauf, eine Tracht die, wie Hr. Quaranta bemerkt, nur hier vorkommt und der bandartige Ueberwurf der Komödie genannt wurde [6]. Der maskirte Sänger trägt über einem grünen Unterkleid mit Aermeln, womit eine Art von Beinkleidern (femoralia, *θύλακοι*) zusammenhängt, einen weissen Mantel. Er hat wie das Mädchen einen Epheukranz auf dem Kopf der bei diesem mit goldfarbigem Band durchflochten ist. Der Alte hat ein weisses Tuch um seinen kahlen Kopf gebunden, und einen weissen Mantel um [7]: vom Unterkleid sieht man nur die Aermel, die gelb sind; seine Schuhe sind schwarz.

---

5) Pitt. d'Ercol. IV tav. 34 Mus. Borb. VII tav. 21. Das Gemälde ist aus Herculaneum. Auch in Wieselers Theatergebäude Taf. XI, 6 mit einer sehr ausführlichen Erklärung S. 87 f.

6) Poll. VII, 67. *ἐπίβλημα δὲ κωμικὸν ταινιῶδες τὸ μὲν πλάτος κατὰ σπιθαμήν, τὸ δὲ μῆκος κατ' ὄργυιαν.*

7) Donatus de trag. et com. Comicis senibus candidus vestitus inducitur, quod is antiquissimus fuisse memoratur.

Eine andre Scene der Komödie.

Taf. XIV.

Diess Gemälde wurde in Herculaneum als ein Gegenstück des vorhergehenden gefunden. Die Hauptsache spricht sich leicht und von selbst aus, dass über die verfängliche Rede des Sklaven das junge Mädchen lacht, indem es sich ziert und den Mund zuhält, und dass die alte *Kuppler*in hinter ihr sie dreist zu machen und vorzuschieben sucht. Indessen ist die Geberde die der Sklave mit der linken Hand macht, und darnach die Rede worüber das Mädchen lacht, verschieden gedeutet worden. Die Geberde, welche Quinitciian (XI, 3) recht gut beschreibt: duo medii sub pollicem veniunt, nennt man jetzt in Neapel le fusa torte und sie bedeutet Hörner. Darum glaubten die dortigen Herausgeber, sowohl der frühere, der gelehrte Pasquale Carcani, als auch der neuere, Hr. Becchi [1], die Rede sey davon dass das junge Weib ihren Mann oder Liebhaber betrügen, ihm Hörner aufsetzen solle [2]. Allein de Jorio, der früher selbst das Gemälde nicht anders verstanden hatte [3], bemerkt in seiner sehr reichhaltigen Abhandlung

1) Pitt. d'Ercol. IV tav. 33 Mus. Borbon. IV tav. 33. Auch in Wieselers Theatergebäude Taf. XI, 4, mit sehr ausführlicher Erklärung S. 84 f. (In diesem Werk ist der am Schluss dieses Artikels ausgesprochne Wunsch erfüllt).

2) Artemid. II, 11. ὅτι ἡ γυνή σου πορνεύει καὶ τὸ λεγόμενον κέρατα αὐτῷ ποιήσει; gli farà le corna. Spanheim de usu et pr. num. I p. 402. Auch neugriechisch heisst der Hahnrey κερατάς.

3) Descr. de quelques peint. p. 35.

über diesen Gest[4]), dass die gehörnte Hand (mano cornuta), wie er ihn nennt, an den Kopf gelegt seyn müsste, um das was man geglaubt hat, anzudeuten und weist überzeugend nach dass sie auf die Art angewandt wie auf unserm Gemälde zur Abwehrung des Neides oder des bösen Zaubers dient und, wie noch jetzt unter dem Volk und den Vornehmen in Neapel, dem verdächtigen Lob entgegengesetzt oder zur Begleitung gegeben wurde[5]). Ein Neapolitaner, sagt er, würde einem Wort wie das bei Plautus:

at pol nitent, haud sordidae videntur ambae, alsbald hinzufügen: benedica! mal-uocchie non ce pozzano. Wer also lobt oder schmeichelt und die Hörner dazu macht, spielt den Ehrlichen und Treuherzigen; denn die Hörner wehren den Zauber des falschen Lobs, des bösen Augs ab, wie der Phallus; sie wirken wie ein Amulet.

Die Alte nimmt der Canonicus für die eigne Mutter der beschämten Unschuldigen. Dagegen scheint jedoch der Anzug zu sprechen. Denn sie trägt eine rothe Haube, die den Kupplerinnen eigen war[6]) bei einem ziegelrothen Mantel, mit hellgrüner Tunica darunter, wozu noch ein kleines weisses Tuch kommt vor der Brust, und wie Hr. Becchi erinnert, der nicht selten eine feine Bemerkung macht, auch die Hässlichkeit der Maske scheint das hässliche Gewerbe anzudeuten. So möchte auch zwischen der Maske der jüngeren und dem einfältigen Wesen das sich in ihr ausdrückt, Uebereinstimmung seyn. Sie ist übrigens mit einer blaurothen Tunica mit langen Aermeln und einer ärmellosen hellrothen darüber und einem weissen Mantel angethan. Der Sklave hat eine kurze weisse Tunica mit kurzen engen Aermeln an und darüber einen kurzen hellgelben, weiss eingefassten Mantel und ist darunter dunkelgelb gekleidet. An

---

4) La mimica d. a. p. 89—120, tav. 19. n. 2.

5) Wie man bei uns häufig hört: unberufen.

6) Poll. IV, 120 ταινίδιόν τι πορφυροῦν περὶ τὴν κεφαλήν.

den Füssen haben alle drei Personen den gleichen gelben Soccus.

Für die Freunde des alten Theaters müsste es angenehm seyn wenn einmal sowohl von den Vasen, wie aus den Wandgemälden alle Scenen der Komödie zusammengestellt würden [7]). Nach Plinius hatte ein Maler Kalates [8]) Ruf durch solche Scenen: eine findet sich mit dem Namen des Asteas [9]).

---

7) Noch sind nicht alle unter den Gemälden in Neapel befindlichen Scenen der Art herausgegeben, nicht einmal die unter den vier schönen Marmorzeichnungen aus Herculaneum. Zwei sah ich im Museum zu Palermo, die von Neapel dahin versetzt sind. Einige sind gestochen Pitt. d'Ercol. I, 4. Mus. Borbon. I, 20. IV, 18, womit auch das Basrelief IV tav. 24 zu verbinden ist.

8) *Καλλάκης.* nach Creuzer Symbolik I S. 152 der dritt. Ausg. wegen einer Stelle des Schol. Gregor. Naz. *Καλλάδης*, nach R. Rochette Suppl. du Catal. des artistes p. 241. *Καλατία* hiess nach Strabo ein Flecken in Campanien.

9) Millingen Peint. de vases pl. 46.

Musik von Maskirten. Tänzerin als Psyche.

XV.

Das erste dieser beiden Gemälde ist, wie es scheint, noch niemals bekannt gemacht worden, wohl aber das Mosaik von ausserordentlicher Feinheit mit dem Namen des Künstlers Dioskurides von Samos, welches eine andre Copie desselben Originals ist, wie noch mehrmals Mosaik und Gemälde unter den Funden von Pompeji zusammentreffen. Hr. Finati bemerkt zu dem Mosaik [1]), ein nach Winckelmanns Aussage in Stabiä 1759 gefundnes Gemälde sey eine schöne Copie nach Dioskurides, was sich so nicht gerade behaupten lässt. Ich finde die Angabe von diesem Gemälde bei Winckelmann nicht; doch mag sie richtig seyn [2]). Die Musik ist in diesem Bild eben so zusammengesetzt wie auf einem andern Gemälde [3]), eine Flötenbläserin, eine alte Kymbalistria, die zwei Handbecken, und ein Alter der ein grosses Tympanon schlägt (Winckelmann nahm auch diese Fi-

1) Mus. Borbon. IV tav. 34.

2) Winckelmann spricht von diesem Mosaik an mehreren Stellen und meldet dass es in einer Villa ausserhalb Pompejis, nicht im April 1762, wie Hr. Finati sagt, sondern d. 28. April 1763 gefunden wurde (Noch über die neuesten Hercul. Entdeck. 1764 in der Fernowschen Ausg. Th. 2 S. 185, in Briefen vom 4. und 11. Juni 1763 in den Briefen herausgegeben von Dassdorf I S. 221, und in denen an seine Freunde in der Schweiz S. 111, ferner in der Kunstgeschichte XII, 1, 10 und im Tratt. prelim. §. 192), ohne des Gemäldes zu gedenken. Dass das Mosaik nicht aus Steinen, sondern aus Glaspasten bestehe, was Hr. Finati von Mosaicisten erfuhr, erkannte auch Winckelmann Kunstgesch. VII, 4, 16.

3) Pitt. d'Ercol. II tav. 20.

gur für weiblich), nur dass auf dem unsrigen noch ein Knabe hinzukommt der eine Schalmei bläst. Aber dort wird diese Musik vor einer sitzenden Dame aufgeführt, es ist in einer niedrigeren Art dasselbe wie in einem berühmten Herculaneischen, unter dem Namen des Concerts bekannten Gemälde [4]), und von dem Komischen was in den zwei älteren Musikanten unseres Gemäldes nicht zu verkennen ist, zeigt sich dort keine Spur. Dazu kommen nun in diesem die Masken hinzu, eine noch nicht aufgeklärte Erscheinung.

Das andre Bild dieser Tafel habe ich nicht Psyche als Tänzerin nennen wollen, sondern Tänzerin als Psyche, weil auch Amor und Psyche in derselben Art wie ich es oben bei kleineren Medusenköpfen bemerkte, von den Malern dieser Städte häufig nur als malerische Figuren, wie man von rhetorischen Figuren spricht, ohne Rücksicht auf die mythologische Bedeutung benutzt worden sind. Zwar findet man auch die Fabel, die Martern der Psyche dargestellt, sowohl in einem früheren als in einem 1838 entdeckten Gemälde: häufiger aber sehn wir, in freier poetischer Anwendung, das liebliche Pärchen bloss der gefälligen Gruppe wegen, übrigens bedeutungslos oder in sehr vagem allegorischem Sinn uns vorgegaukelt; jetzt wie es in schwebender Gruppe sich mit der Laute des Apollo oder dem Krater des Bacchus zu schaffen macht, oder mit einem Blumenkorb [1]), jetzt mit Attributen der Juno, der Pallas, der Venus, wie ihnen zu dienen beschäftigt ist [2]). So nun

4) Pitt. d'Ercol. IV tav. 42. Zahn Ornamente I Taf. 78, eine Sängerin, eine Lautenspielerin und einer der die Tibien bläst.

1) Zahns Ornamente II Taf. 11. 12. 67. 57.

2) Mus. Borbon. XI tav. 15. 16. XIII tav. 8. Die eine der Wände ganz in Zahns Ornam. II Taf. 54. S. auch die niedlichen

scheint auch in vorliegendem Bilde die anmuthig im Tanz hinschwebende Figur die Psycheflügel nicht anders als zum Schmuck oder als Sache des Costüms zu haben, wie das Band das sie hinter ihrem Rücken hält und an beiden Enden fliegen lässt. Ein andermal trägt sie eine Schüssel mit Obst und ein Kännchen [3].

Die beiden tragischen Masken zwischen welchen wir die Psyche erblicken, stehn zu ihr nicht in der entferntesten Beziehung, sondern sind eine Decoration für sich. Auch sind diese drei Gegenstände äusserlich durch den Grund und die Abtheilung des Raumes geschieden wie die frühere Abbildung zeigt [4]. Die Masken sind auf die auslaufenden Enden eines Giebelfelds aufgepflanzt.

Spiele aus dem Pantheon in Pompeji in Gerhards Ant. Bilderwerken Taf. 62 N. 2. 3. [Ueber die Theilnahme der Psyche an solchen Spielen der Eroten s. O. Jahns Archäol. Beiträge 1847 S. 192 ff.]

3) Pitt. d'Ercol. IV tav. 51.

4) Pitt. d'Ercol. IV p. 177 als Vignette.

Amor in der Komödie. Silensmaske.

Taf. XVI.

Der eine komische Maske tragende Amor befindet sich im kön. Museum in Berlin. Ein Gegenstück dazu ist ein andrer aus Herculanum der eine tragische Maske und dazu in der andern Hand die tragische Keule hält [1]). Es ist bekannt, wie sehr die alten Künstler seit einer gewissen Epoche sich darin gefielen die verschiednen Künste, Handwerke, Jagd, Ackerbau, Erndte, Fahren, Reiten, Spiele und Scherze mancherlei Art durch kleine geflügelte Knaben darzustellen, die sich von einem Amor ohne Pfeil und Bogen nicht unterscheiden und ihrer Bedeutung nach sich auch nur auf Liebe, Trieb, Neigung zurückführen lassen. Der häufig gebrauchte Name Amorinen, in weiterer Bedeutung, ist daher der schicklichste für sie obgleich wir diesen Kunstausdruck, als Eroten oder Cupidines, bei den Alten nicht eingeführt und festgestellt finden. Wenigstens enthält er nichts Falsches wie der Name der Genien, der in Ermangelung eines gegebenen oder richtigen Ausdrucks in neueren Zeiten aufgekommen ist und sich allgemein verbreitet hat [2]). Gewiss gehört der Kreis dieser Darstellungen durch die reizende Manigfaltigkeit der heitersten, anmuthigsten, naivsten, unübertrefflichsten Erfindungen zu dem Vorzüglichsten womit die Wände Campanischer Wohnhäuser unsere Anschauung von dem Geist und Kunstgeschmack der alten Welt bereichert haben.

---

1) Mus. Borbon. IX tav. 19.
2) S. Zoega Bassivil. II p. 185.

Drittes Heft.

Knabe in einem Rund.

Taf. XVII.

Der anmuthige Knabe mit einem Bändchen im Haar und einer auf der rechten Schulter geschürzten Tunica, welcher diese Lieferung eröffnet, befindet sich in dem Antiquarium des königlichen Museums zu Berlin und es ist daher noch auf einem andern vielbesuchten Punkte ausser Neapel Gelegenheit gegeben die Treue der Nachbildung zu vergleichen. Diese Treue ist um so mehr zu bewundern als der eigenthümliche Farbenauftrag der alten Wandmaler eine unmittelbare Nachahmung nicht gestattet, sondern die Erfindung einer eignen Manier nöthig machte, durch die aber, wie sie sich hier vervollkommet zeigt, eine täuschend ähnliche Wirkung der Farben und Töne vermittelt wird. Jene alten Maler malten gewöhnlich so dass die Gegenstände und Formen in der Nähe gesehn nichts von dem sind was sie in einiger Entfernung darstellen, und dass nur erst aus dieser Entfernung wie die Figuren, die Züge, die Gewänder, so auch die Farben und ihre Harmonie gehörig heraustreten. Besonders auffallende Beispiele dieser Art zu malen sind hervorgehoben worden [1]; aber man darf behaupten dass das Geheimniss derselben noch niemals nach

1) Gell Pompejana T. I p 164 fl.

Verdienst beachtet und erforscht und für eine wahrscheinlich noch jederzeit anwendbare Benutzung aufgeschlossen worden ist. Denn sehr verschieden ist Alles was man aus der neueren Malerei mit diesem antiken Verfahren in gewisser Hinsicht vergleichen kann.

Runde mit Halbfiguren darin gehören bekanntlich unter die häufigen Verzierungen der Wände und manche Beispiele davon kommen auch in den Abbildungen vor[2]), so wie auch solche Runde mit ganzen Figuren[3]). Nicht auf Bedeutung und manigfaltige individuelle Unterscheidung kam es dabei an, sondern auf heitre gefällige Erscheinung; eine etwas nähere Aehnlichkeit mit dem vorliegenden Bild hat ein Knabe der einen Vogel an die Brust drückt, ebenfalls Halbfigur[4]).

---

2) Antichit. d'Ercol. T. III tav. 50. T. IV tav. 15 T. VII tav. 4. 5. 82. Mus. Borbon. T. XI tav. 3.

3) Ant. d'Erc. T. I tav. 8 T. IV tav. 21.

4) Ant. d'Ercol. T. VII tav. 16.

Korybant.

Taf. XVIII.

Die hier einzeln abgebildete Figur wurde mit zwei andern die vollkommen ähnlich und auch mit ihr zusammen abgebildet sind [1]), in Gragnano, dem alten Stabiä, gefunden. Im Museum sind sie in drei Stücken unter drei Nummern eingetragen, und wenn sie gleich sich zusammenschieben lassen, wo alsdann die unsrige die Mitte einnimmt, so waren sie doch vermuthlich auch unsprünglich getrennt. Wenn an zweien die Mütze und das Mäntelchen hellgrün und an dem einen, der auch etwas zärtere und jugendlichere Fermen haben soll, als helltürkischblau angegeben werden, so scheint dieser Unterschied unwesentlich. Der Grund ist übrigens weiss, die Schilde haben die Farbe von Eisen oder Stahl, die Gerüste worauf die Jünglinge sitzen, sind an dem oberen Kranz gelb, übrigens roth, bei dem dritten, angeblich etwas jüngeren dunkelfarbig. Die Bedeutung dieser Jünglinge ist nicht zweifelhaft, obgleich die ersten Erklärer noch schwankten zwischen den drei Kabiren und den Kureten oder Korybanten, welche beiden nur örtlich verschieden waren: Avellino hat sich mit Recht für die letzteren entschieden. Die Kureten in der Pyrrhiche oder dem Waffentanz kommen in Reliefen nicht selten vor, theils wie sie den kleinen Jupiter umtanzen um sein Weinen zu verstecken, an der bekannten Capitolinischen Ara, theils

1) Antich. d'Ercol. T. IV tav. 30. 31. Mus. Borbon. T. VIII tav. 53.

für sich allein [2]), theils im Bacchischen Thiasos, in welchen diese Pyrrhichisten von der Kybele, der sie tanzten wie die Satyrn dem Bacchus, übergegangen zu seyn scheinen [3]). Die Korybanten der Reliefe haben Helme auf und schlagen die Schilde mit Schwertern und Beides, besonders das Zweite, erwähnen auch die Schriftsteller sehr häufig [4]). Doch erklärt Pausanias auch drei Figuren mit Hüten für Korybanten [5]), und andre geben ihnen, um das Kind Jupiter zu umtanzen, statt der Schwerter auch Spiesse zu den Schilden [6]), die denn freilich denselben Dienst thaten. Es scheint dass die Lanzen der Korybanten im Gemälde so kurz sind um zu diesem Gebrauche bequemer zu seyn. Die Dreispitze in die sie auslaufen, ist ohne Bedeutung und übrigens gewöhnlich, da sie einen besondern Gebrauch hatte [7]). Ungewöhnlich ist dass die Schilde einen Griff am

---

2) Mus. Pioclem. T. IV tav. 9. E. Braun Antike Marmorwerke II Dekade Taf. 8 (im Palast Colonna.)

3) Einer ist an der Vase des Sosibios, zwei mit einem tanzenden Satyr zwischen ihnen an einem Vatikanischen Krater, Gerhards Ant. Bildw. Taf. CVI, 4, einer auch an einer nicht zum besten restaurirten Amphora in Villa Borghese (Camera I n. 22), wo Pyrrhichisten und tiefbekleidete Tänzerinnen zu einem Altar des Pan ziehen.

4) Z. B. Lucretius II, 636 pulsarent aeribus aera, 632 cristas, Ovid Fast. IV, 209 galeas. Nonnus XIII, 106 s. *ξιφέων κτύπος* —. *ἀσπιδόεσσα χόρειη* der Kureten.

5) Pausan. III, 24, 4.

6) Apollodor I, 2, 7 *τοῖς δόρασι τοὺς ἀσπίδας συνέκρουον*. Hyg. 139. Adamantea (nutrix), ne pueri vagitus exaudiretur, impuberes convocavit eisque clipeola aenea et hastas dedit et jussit eos circa arborem euntes crepare, qui Graece Curetes sunt appellati, aliis Corybantes dicuntur.

7) Ueber die pila ferro subtili trigono praefixas. Vegetius I, 20. Man findet sie auf Münzen häufig wie Avellino bemerkt, auf einer in der Hand des Elagabalus, die von den älteren Erklärern angeführt wird. Griechisch *σαυρωτήρ*.

Hand haben; vielleicht weil sie so besser klingen als wenn man die Hand in der Mitte des Schildes durchsteckt [8]).

Auffallend ist es Tänzer ruhend vorgestellt zu sehn, dazu sitzend auf einem Gerüste von eigenthümlicher Art. Man muss vermuthen dass nicht die Kureten selbst, im Dienst irgend eines Gottes, sondern Tänzer die in Pompeji Kureten vorstellten, abgebildet sind, hier im Augenblick vor Eröffnung des Spiels, mit Bezug auf andre Darstellungen die sie in Thätigkeit zeigten: und das Gerüst wird dann der wirklichen Einrichtung nachgebildet seyn. Auf die Zahl drei ist ohnehin, obgleich die Kureten in dieser Zahl vorkommen, bei der Erklärung kein Gewicht zu legen, da man nicht wissen kann ob nicht noch mehrere solche Figuren in demselben Zimmer vorkamen oder ob diese drei alle aus einem Zimmer herrühren. Wenn aber Korybantische Tänzer vorgestellt sind, so wie wir häufig Bacchischen d. h. Satyrn und Nymphen nachahmenden Tänzern begegnen, so ist an eine geschlossene oder bedeutsame Zahl nicht zu denken.

8) Nach Dionysus A. R. II, 70 gebrauchten die Griechen bei den Kuretentänzen die Thrakische Pelta.

Victoria fahrend.

Taf. XIX.

Zu den schönsten Erscheinungen gehört, wie in der Wirklichkeit und den Erfahrungen des Lebens, so im Gebiete der alten Kunst Victoria. Einfachheit und Klarheit der allegorischen Bedeutung, verbunden mit der gefälligsten Gestalt und Stellung, zeichnet diese manigfaltigen, in ihren Beziehungen so vielfach wechselnden Compositionen der Siegsgöttin vor manchen andern, selbst den Griechischen Personificationen verwandter Art aus. Und dieser fruchtbare Gebrauch der Victorien in der Bildersprache der Kunst geht zurück bis auf die frühste Epoche ihrer vollkommnen Ausbildung. Nike lenkte im westlichen Giebelfelde des Parthenon den Wagen der Pallas; auf den Myron ist nach einer Stelle des Tatianus die in Nachahmungen unzähligemal vorkommende Gruppe der stieropfernden Victoria mit Wahrscheinlichkeit zurückzuführen. Neu und den jüngsten und kühnsten Entfaltungen der Kunst zuzuzählen ist die auf der Biga dahinsprengende Victoria, die mit einem gleich schätzbaren Seitenstück, in angemessener Veränderung der Composition, in neuerer Zeit in Pompeji in dem Pantheon entdeckt wurde. Beide sind auch schon in Zeichnung bekannt geworden [1]; doch zeigt die Vergleichung leicht dass die Wiederholung nicht ohne bedeutenden Gewinn ist. Der Sieg verfolgt hier im raschesten Ungestüm sein Ziel, und die Aufgabe war nicht leicht die nackte

1) Zahns Ornamente 1828 Taf. 24. 62.

zarte weibliche Gestalt in die rauhe, verwegene Kunst des Circusrenners eintreten zu lassen und ihr zugleich alle Leichtigkeit und Grazie jungfräulicher Bewegung zu erhalten. Der volle Ausdruck dieser Leichtigkeit und Sicherheit, der Kühnheit und unaufhaltsamen Raschheit machen das Verdienst dieser einnehmenden Darstellung aus. Die Rosse, losgelassen, in vollem Lauf, scheinen wie durch göttliche Kraft beherrscht und gelenkt. An den Pferden bemerkt man den noch bis jetzt um Neapel im Gebrauch gebliebenen Schmuck auf dem Kopf. Im Ganzen verhält sich diese Victoria zu denen früherer Kunst wie eine Iris im schwebenden Fluge mit über dem Haupt im Bogen flatterndem Peplos [2]) zu denen der älteren Malerei und der Sculptur.

2) Antich. d'Ercol. T. VII tav. 15.

Victoria mit gespreizten Flügeln.

Taf. XX.

Diess Gemälde aus Pompeji, das von alter Zeit her bekannt ist [1]), fällt in die Klasse der Decorationsmalereien, welchen es mehr darauf ankommt das Auge zu füllen als einen bestimmten Gedanken, einen Moment oder eine Handlung zu veranschaulichen. Eine zierliche und sich zierende Figur stellt sich zur Schau: als Victoria bezeichnet sie der kleine Schild den sie hält und der ähnlich in Gemälden ähnlichen Schlages vorkommt [2]), was darum nicht überflüssig ist zu bemerken weil an einen Spiegel gedacht worden ist in welchem die Göttin sich bespiegele. Sie hält aber diesen Schild, auf welchen Victoria sonst Thaten einzeichnet und neben dem sie in einem andern Gemälde von Pompeji den Siegskranz hält [3]), zur Zierrath, ebenso wie mit der andern Hand das Gewand in die Höhe: ebenso dienen die parallel gehaltenen zu beiden Seiten herabflatternden Enden des Mantels und die gleichmässig ausgebreiteten gewaltigen Schwingen dem Decorationsgeschmack, der noch sichtlicher ist in dem phantastischen Fussgestell worauf das

1) Antich. d'Ercol. T. VII tav. 27.

2) Z. B. haben dieselben zwei balancirende Figuren Ant. d'Ercol. T. VII tav. 49, eine andre tav. 11.

3) Mus. Borbon. T. VIII tav. 54, wo die Erklärer mit gesuchter Gelehrsamkeit statt der Victoria eine Riconoscenza militare annimmt.

Bild wie eine Statue errichtet ist. Aehnliche Fussgestelle von Statuen, auch solchen die nicht aus dem Charakter der Sculptur herausfallen, sind in diesen Gemälden nicht selten [4]) und deuten auf den Uebergang zum Geschmack der Arabesken. Auch die bunten Farben des Gewands und der Flügel entsprechen dem Charakter dieser Victoria, die überdem mit einem Blumenkranz und einem goldnen Armband geschmückt ist.

4) Man sehe z. B. den Mars Ant. d'Ercol. T. IV tav. 2. Mus. Borbon. T. VIII tav. 56.

Victoria mit der Palme. Jüngling mit Strahlenkrone und Fächer.

Taf. XXI.

Verschieden von der vorhergehenden hat diese Victoria, die zu den neueren Entdeckungen zu gehören scheint, eine bestimmte Bedeutung, die des Ruhmes welchen der Sieg verleiht. Die ernste Miene womit sie vor sich blickt, erhöht als Zeichen überlegter Entscheidung den Preis. Die Palme bedarf keiner Auslegung: was dagegen das Andre sey was Victoria in ihrer Linken hält, ist schwer zu sagen. Wie fasces, als Zeichen hoher von ihr dem Sieger verliehener Würden, sieht es nicht aus: und einer Schriftrolle worin die Geschichte der zu feiernden That enthalten wäre, sieht die zweimal umbundene Masse auch gerade nicht aus.

Völlig unbestimmbar ist bis jetzt die zur Seite dieser Victoria nach Art eines Genius schwebende Jünglingsfigur. Diese rührt aus Stabiä her und ist in Neapel zweimal bekannt gemacht worden [1]). Wie die Strahlenkrone die gewissen Göttern eignet, zu dem Wedel aus Pfauenfedern, womit sich die Weichlichen, wie auch mit grünen Zweigen die Fliegen wehrten und Kühle zuwehten [2]), zusammenpasse, ist nicht klar, und die Vermuthung dass diese Figur, mit einer an-

1) Antich. d'Ercol. T. III tav. 24. Mus. Borbon. T. VII tav. 9.

2) Propert. II, 24, 11. Martial. XIV, 67. III. 82, 12. Claudian. in Eutrop. I, 109. Daher flabelliferae, Plaut. Trinumm. II,

dern zugleich gefundenen die ein Gefäss trägt, zum Dienst irgend einer Gottheit Beziehung habe, ist nur eine der Aushülfen die man ergreift um doch etwas zu sagen wo das Besondre sich unbestimmt und eigentlich unverstanden in die unendliche Menge der unbestimmten und unklaren Bilder verliert. Stil und Ringe des Pfauenfächers sind goldfarbig, der Mantel des Genius roth.

1, 22 und flabelliferi. An die letzteren erinnern die drei Figuren die einen Zweig und eine Schüssel halten Antich. d'Ercol. T. II, tav. 34. 35.

Juno besucht den Jupiter auf dem Ida.

Taf. XXII.

Um die hier aus einem der schönsten Gemälde Pompejis herausgezeichneten Köpfe zu würdigen ist es unerlässlich das öfter abgebildete Ganze selbst gegenwärtig zu haben [1]. Es ist sogar gut noch etwas weiter zurückzugehn. In einem im Jahr 1824 entdeckten, im Januar und Februar 1825 ausgegrabenen Hause, welches schicklicher das Homerische als das des Dichters oder gar des tragischen Dichters (wozu nicht der entfernteste Grund da ist) genannt wird, waren in einem an dem Atrium liegenden Gemach die beiden berühmten Gemälde der Zurückführung der Chryseis und der Wegführung der Briseis, in einem an dies Gemach anstossenden Zimmer dieser Besuch der Juno und in einem andern, gerade diesem Bilde zur Seite, eine vorzüglich schöne Venus, die nur sehr gelitten hat. In einem der Chryseis und Briseis gegenüber gelegenen Zimmer am Atrium ist im Fries ein Amazonenkampf gemalt (die Amazonen zu Wagen, was selten ist, zu Pferd und zu

1) Mus. Borbon., T. II 1825 tav. 59. Inghirami Galleria Omer. T. II tav. 131. R. Rochette Maison du poète tragique pl. 22. Kunstblatt, Tübingen 1825 N. 36, 1833 S. 264. W. Gell Pompejana vol. I 1835 pl. 41 p. 160 und Grundriss des Hauses (worüber auch Mus. Borbon. T. II tav. 55 und Berliner Kunstblatt 1828 S. 16—21 zu vergleichen ist), mit Angabe der Gemälde pl. 35 pl. 143, R. Rochette Peintures de Pompéi 1844 pl. 1. E. Braun giebt in seiner Vorschule zur Mythologie Taf. 1 eine Abbildung des Gemäldes ohne Erklärung.

Fuss), welcher Kampf wohl der unmittelbar auf die Ilias in der Aethiopis folgende seyn möchte, und in einem vom Atrium entfernteren Raum, fanden sich noch zwei grosse Wandbilder deren Stoff aus dem mit der Ilias auf der andern Seite in Verbindung gesetzten Gedicht der Kypria genommen ist, die Geburt der Helena oder Leda welche das von der Nemesis geborne Ei der Drillingsgeschwister betrachtet das ihr von einem Hirten überbracht ist[2]), und das Opfer der Iphigenia. Zwei oder drei andre nicht in diesen Zusammenhang fallende Bilder kommen in den Zimmern der Leda und der Amazonen vor; eine bestimmte geregelte Zusammenstellung von Scenen der Troischen Geschichte war nicht beabsichtigt, aber einigen Zusammenhang unter ihnen kann man nicht verkennen: und da die Bedrängniss der Achäer, wegen deren Juno den Jupiter besucht, eine Folge von der Beleidigung des Achilles war, so wird es nicht als ganz zufällig gelten dürfen dass die Briseis und die Juno auf den auf einanderstossenden Wänden zweier Räume gemalt sind.

Der Besuch nun der Juno nach dem vierzehnten Gesang der Ilias hat dem Maler zu einer merkwürdigen Composition Anlass gegeben, deren Original man einig ist in die schönen Zeiten der Kunst zu setzen[3]). Der Ida ist kenntlich genug bezeichnet durch Berge und einen Baum, Velonaeiche oder Tanne, und besonders durch eine Säule mit Löwen darauf und mit andern daran hängenden Zeichen des Kybeledienstes, Pfeifen, Krotalen und einem Tamburin, und durch die drei Idäischen Daktylen. Die Troer mit Phrygern zu verwechseln war seit der Zeit der Tra-

2) Doch folgt in der Behandlung dieser Geschichte der Maler nicht der alten epischen Erzählung selbst welche im Bild ein Seitenstück von Peleus und Thetis abgegeben haben würde, sondern der späteren Combination, die aus dem Komiker Kratinus und aus Apolloder bekannt ist.

3) Das Ganze des Bildes ist fast mannshoch, 1 mètre 37 c. hoch, 1 m. 27 c. breit.

gödie eingeführt und den in Phrygien herrschenden und das Land recht wohl bezeichnenden Kybeledienst, welchen Homer nicht kennt, auch nach Troas zu versetzen, ergab sich von selbst aus dieser Vermischung der Bewohner des Landes. Die Daktylen des Ida, welche als drei und als die ersten Schmiede aus dem alten Dichter der Phoronis bekannt sind, sollten neben der Idäischen Mutter auf den Namen des Gebirgs selbst anspielen. Dass der eine, mit der auf dem Rücken umgewandten Hand, die Finger auffallend zeigt, auch die beiden andern die Hände so auflegen dass die Finger in die Augen fallen, lässt vermuthen dass der Maler auch auf den Namen der Daktylen hindeuten wollte: denn es verschmähten die Alten kleine Spiele des Witzes dieser Art nicht. Den Fluss Meles, Vater des Homer, liess einer der Maler des Philostratus das rieselnde Wasser so durch seine aufgesetzten Finger (δακτύλους) fliessen dass man sich der Daktylen als Verse erinnern konnte. Uebrigens sehen die Daktylen als Einheimische den als Fremde hier weilenden Göttern und der anziehenden Scene die sich ankündigt, neugierig zu und sprechen darüber unter sich. Dass Nebenpersonen, die nur zu einem untergeordneten Zweck da sind, durch Kleinheit von den andern Figuren sich unterscheiden, ist in der Ordnung.

Was nun das Olympische Ehepaar betrifft, so zeigt Juno Zurückhaltung, sie lässt den Gemal ihre Hand eher nehmen als dass sie sie ihm gäbe, ihre Stellung wie ihr Anzug ist vornehm und voll Würde. Jupiter der sie über der Hand unter dem Arm fasst, scheint sie an sich heran ziehen zu wollen. Von sinnlichem Ausdruck ist in dem ganzen Bilde keine Spur, es stellt den Anfang der Unterredung dar und hat durchaus einen edlen und feinen Charakter. Juno geht nicht allein, sie hat nach der vom wirklichen Leben entlehnten Sitte ihre dienende Begleiterin bei sich, die man Iris nennen darf, da auf Iris als Götterbotin, so wie auf den männlichen Götterboten allerlei andrer Dienst wie von selbst übergeht. So hat in einem

schönen Gemälde Thetis die ihr Kind in den Styx taucht, die geflügelte Dienerin hinter sich[4]); hinter der verlassenen Ariadne eines Herculanischen Gemäldes deutet sie tröstend auf das Schiff[4*]) und bei Theokrit macht Iris dem Jupiter und der Juno bei der Hochzeit das Bett[5]). Die Stellung welche Iris zu ihrer Herrin annimmt, unterstützt den Ausdruck von Verlegenheit und Sprödigkeit, welchen diese sich zu geben beliebt. Nur weil man dies nahliegende Motiv nicht bedachte, konnte man über die Bedeutung dieser Figur im Zweifel seyn[6]).

Den Gegenstand festzustellen ist bei diesem Gemälde nicht allein um seiner selbst willen belohnend, sondern auch wegen seiner Beziehung zu dem Homerischen Vorbild. Homer schildert die zugleich politische und häusliche Intrigue wodurch Juno ihre Freunde die Achäer aus der Bedrängniss retten will worin ihr Gemal sie hält, mit der unbefangensten Natürlichkeit und der strengsten Züchtigkeit, so dass die Schilderung, im Verein mit den Grazien der Erzählung, nur noch in dem Besuch des Anchises durch Aphrodite in dem Hymnus ein Gegenstück findet. Diess konnte ohne Zweifel auch Platon nicht verkennen, obwohl er in seiner Zeit, welche die Menschlichkeiten der Götter nicht mehr mit der Treuherzigkeit aufnahm wie die alte

---

4) W. Gell Pompej. T. II pl. 73.

4*) Pitt. d'Ercol. II, 15. Böttigers Archäol. Hefte I, 1, wo der Figur der Name Iris gegeben ist.

5) Theocr. V, 133 f.

6) Weiblich ist die Figur sicher, also ist gewiss nicht an Hypnos zu denken, welchen Juno bei Homer sich zum Beistande mitnimmt. Dieser müsste auch auf den Jupiter wirken, nicht die Juno schieben. Von Pasithea, nach K. O. Müllers Vermuthung, die aber nur ausnahmsweise die Stelle des Schlafs vertritt, sondern nur seine Gattin heisst, um durch ihren Namen seine Herrschaft auszudrücken, von der Nacht als Mutter des Schlafs, von Aurora und andern Namen hätte nie die Rede seyn sollen. Iris hat übrigens Ohrringe und ihre Farbe stimmt mit der der Juno überein, was wegen der neuesten farbigen Abbildung zu bemerken ist.

gethan hatte und wie es im christlichen Mittelalter wieder geschehen ist, gerade solcher Schilderungen wegen die Dichter als anstössig lieber aus dem Staat ausgeschlossen hätte. Den Französischen Herausgeber des Gemäldes hat eine recht trübselige Ansicht, die er in neuerer Zeit von der Griechischen Mythologie überhaupt fasste, verleitet, auch diese unnachahmliche schöne Homerische Erzählung in das falscheste Licht zu stellen. Die Art wie dagegen der Maler das Meisterbild des Dichters aufgefasst hat, ist uns ein grosses Zeichen für die sichere Wirkung desselben in dem von uns angedeuteten unschuldigen Sinne der alten Zeit. Vermuthlich wollte er doch nicht lehren wie Homer die Geschichte sittsamer hätte darstellen sollen, sondern versuchen unter ganz verschiedenen Bedingungen sie dennoch in gleich edler und fein gebildeter Weise zu behandeln wie Homer sie bezeichnet hatte. Wie sehr ihm diess gelungen ist, lehrt noch mehr als der prüfende Blick auf das Gemälde selbst die Vergleichung mit der Darstellung derselben Scene wie sie Hannibal Caracci, welchem auch von der Feinheit der Homerischen Erzählung nichts bekannt geworden zu seyn scheint, im Palast Farnese, für einen Cardinal, gemalt hat, zu plump und gemein um nur den beabsichtigten sinnlichen Reiz zu erreichen. Den magischen Brustgürtel der Aphrodite, welchen Juno in ihrem Busen versteckt halten sollte, und die Hülfe des Schlafsgotts konnte der Maler nicht benutzen: nur zwei Motive aus Homer konnte er aufnehmen und hat es gethan. Das eine besteht in dem schönen Anzug womit Juno bei Homer sich so sorgfältig schmückt, das andere in der weiblichen Klugheit und List dass sie sich den Schein giebt auf der Reise nach dem Oceanus und der Tethys zu seyn und dem Gemal, den sie bethören will, seinen Wunsch vielmehr zu verweigern. Diese scheinbare Sprödigkeit, diess berechnete Widerstreben ist auf das Glücklichste ausgedrückt indem Iris, die als die Vertraute der eigentlichen Absicht ihrer Gebieterin zu denken ist, sie sanft dem Jupiter zuschiebt und dadurch

uns verräth wie diess Widerstreben gemeint ist. In nur zwei Figuren stellt schon eine der Metopen von Selinunt die Scene sehr schön dar.

Hier kommt uns nun die ausgeführte Zeichnung unsrer Tafel sehr zu statten, um in dem physiognomischen Ausdruck der Göttin zu erkennen wie wohl der Künstler die Scene durchdacht, wie fein er ihren Charakter in allen Zügen durchgeführt hat. Diese Juno, die zwar die feurigen Augen, den kleinen runden Mund und überhaupt den Typus des Pompejischen schönen Gesichts, so gut wie Achilles, Bacchus und andre Figuren an sich trägt, unterscheidet sich dennoch nicht bloss durch die Grösse der flammenden Augen als Boopis, sondern auch durch Mienen worin der Eine Stolz, der Andre Strenge, Schelling, indem er an Rhea denkt, eine wilde Schönheit, etwas Ahndungsvolles, Prophetisches oder auch das Bewusstseyn eines unheilvollen Erfolgs erkannte. Denkt man sich aber die verstellte Abneigung der Juno gegen den Vorschlag des Jupiter, so wird man ihren Gesichtsausdruck, den etwas gespannten, aufwärts schauenden Blick, die Miene des Zwiespalts, des Besinnens vollkommen entsprechend finden: und es ist mir hier vergönnt aus frischer Erinnerung des Originals selbst zu urtheilen. Dass auch die Art wie sie ein Ende des Peplos vor ihrem Schoos heraufgezogen hält, in ihre Rolle wohl passe, ist eine richtige Bemerkung des Französischen Herausgebers[7]). Die Arme sind entblösst zu

7) Par un sentiment de pudeur ou plutôt de coquetterie, toujours grave, comme il convient à Junon, et qui, du reste, s'accorde à merveille avec le mouvement de toute sa personne & avec l'expression de la figure, elle tient relevé devant elle un pan du péplus qui lui couvre la tête et les épaules. Im Grunde dasselbe was Becchi ausgedrückt meinte, repulsa di questa dea a' voleri di Giove. Dass die Bewegung nicht zufällig sey, fühlte auch Schelling. Er sagt darüber: „Rhea warnt dadurch gleichsam und wehrt zum voraus den Kronos den verhängnissvollen Schoos ihm selbst unheildrohender Geburten zu eröffnen.“

Ehren des Homerischen Beiworts weissarmig (λευκώλενος) Von dem Ganzen des Gemäldes bemerkte Sir William Gell dass es dem des Achilles nachstehe, so schön auch die Köpfe und die Gewänder seyen: und von der Schönheit der Malerei, nicht zugleich auch von der der Erfindung und Composition verstanden, ist diess Urtheil nicht anzufechten.

Die obige Erklärung unsres Gemäldes, die so sicher ist als irgend eine, wurde zuerst von G. Becchi im Burbonischen Museum gegeben (der nur die Daktylen nicht erkannte, sondern für die Kureten nahm), als es schon vier andre Erklärungen, eine falscher als die andre, davon gab, und sie wurde befolgt von Inghirami und, mit Aufgebung seiner eignen früheren, von Raoul Rochette. Doch darf ich diejenige hier nicht ganz übergehn wonach Saturn und Rhea vorgestellt wären. An die Vermälung von diesem Paare dachte zuerst Gerhard[8]), und diese Vermälung, in Gegenwart der Kabiren oder der Korybanten oder der drei Idäischen Daktylen, Kelms, Damnaméneus und Akmon, suchte ausführlicher K. O. Müller nachzuweisen[9]), und davon gieng auch Schelling aus in einer vor der Akademie in München gehaltenen Vorlesung[10]). Der Anlass zur Verwechslung lag allein darin dass der auf das Hinterhaupt heraufgezogene Mantel, welchen hier der mit Eichenlaub bekränzte und jugendkräftig gehaltene Jupiter trägt, ein ganz gewöhnliches Zeichen des Saturn ist. Indessen führt Müller selbst Beispiele an dass diese Art den Mantel zu tragen auch in Bildern des Jupiter vorkommt[11]), und be-

---

8) Kunstblatt 1826 St. 8.

9) Bullett. dell'inst. di corr. archeol. 1832 p. 189—92. Handbuch der Archäol. § 395, 2.

10) Kunstblatt 1833 St. 66. 67. Auch in den sämmtlichen Werken 2. Abth. 2, 675 (Philos. der Mythologie).

11) Gerhards Ant. Bildw. 1, 1 S. 5 Not. 22. Mus. Odescalchi T. II, tab. 33. Der Jupiter welchen Becchi für denselben Gebrauch anführt, Pitt. d'Ercol. T. IV (nicht II) tav. 1, giebt gerade für die Bedeckung des Hauptes keinen Beleg ab. Aber bekannt genug sind

kannter sind andre, so dass also der Mantel nicht gegen den Jupiter zeugt, während der Eichenkranz entschieden für ihn, nicht aber für den Kronos spricht. Ueberhaupt ist Saturn, wie er in einem Pompejischen Gemälde[12]) und sonst in so manchen Abbildungen erscheint, von der Figur des vorliegenden Jupiter ziemlich verschieden. Auch die Ringe die man an beiden Figuren am vierten Finger der linken Hand bemerkt, beweisen keineswegs für eine Hochzeit, also für Kronos und Rhea, da die Brautringe in der Ehe nicht abgelegt werden[13]): hier sind sie nicht bräutlich, sondern ehelich und sind recht fein gewählt gerade in Bezug auf Juno und ihren Besuch bei Jupiter. In den Daktylen sieht Schelling die drei Söhne des Kronos und der Rhea, Pluto, Neptun und Jupiter, denen erst noch geboren zu werden bestimmt ist, „als die schlechthin zu-

die Borghesische Ara, wobei Winckelmann Mon. inéd. tav. 11 das Zeugniss des Arnobius VI, 21 (Jupiter riciniatus, der etwas ganz Andres zu seyn scheint) und Martianus Capella anführt (I, 66 tunc Jupiter — apponit primum vertici regalis serti flammantem coronam contegitque ex posticis caput quodam velamine rutilante quod ei praesul operis Pallas ipsa texuerat): und der Candelaberfuss Mus. Piocl. T. V, tav. 2, an denen Jupiter nach altem Styl auf diese Art bekleidet ist. Den Grund des bedeckten Haupts liess Winckelmann ununtersucht; Visconti bezog es auf die Beiwörter σκόπιος, ὄμβριος, καθάρσιος, R. Rochette Peintures de Pompéi p. 13. not. 1 auf den Himmel, mit Unrecht, da der Gott des Himmels, auf den er in seinen Mon. inédits pl. 69 verweist, nicht den Kopf mit dem Peplos bedeckt hat, sondern den Peplos im Bogen über dem Haupt flatternd hält. Wenn bei Saturn und Pluto die Verhüllung des Haupts bedeutsam ist, so geht sie bei Jupiter vielleicht nur auf wirklichen Gebrauch. Diess Ueberziehen des Mantels über den Kopf, des Warmhaltens wegen, ist aus dem Leben genommen und auch bei Achilles angewandt, welchen Priamos um die Leiche fleht an einer Vase zu München. Gerhard, Auserl. Vasen III, Taf. 197.

12) Mus. Borbon. T. IX tav. 26. W. Gell, Pompej. Vol. II pl. 74 p. 34.

13) Wenn es eines Zeugnisses bedürfte: Isid. Etym. c. 20. feminae non usae sunt annulis nisi quos virgini sponsus miserat.

künftigen, noch unter der Gegenwart verborgenen", und bietet viel Scharfsinn auf um in der Zeichnung selbst die speculative oder mystische Entwicklung, die er der alten Fabel engedeihen lässt, nachzuweisen. Doch möchte es schwer seyn einen hochsymbolischen Charakter und theologische Spitzfindigkeiten wie die hier vorausgesetzten in alten Gemälden und Kunstwerken überhaupt aufzufinden. Allerdings hat der Schellingschen Erklärung auch ein tüchtiger jüngerer Archäologe, der sonst die Kunstwerke wohl darauf ansieht was sie wirklich enthalten, „wegen ihrer Tiefe" den Preis zugesprochen, aber ohne zu ihren Gunsten irgend einen neuen Grund geltend zu machen [14]). Er wendet gegen die Daktylen ein dass sie überflüssig seyn würden da die Bezeichnung des Locals, wodurch sie allenfalls zu rechtfertigen wären, schon hinlänglich klar durch die Säule mit Attributen des Phrygischen Cultus gegeben sey. Aber unermesslich viel müsste man wegschneiden wenn man die Darstellungen der Kunst, auch der alten die sparsam ist, auf das schlechthin Nothwendige beschränken und alles aus irgend einem Grunde vielleicht Entbehrliche ausschliessen wollte. In das Einzelne der sehr ausführlichen Erklärung selbst einzugehn, wie es der berühmte Name ihres Urhebers zu erfordern scheint, würde andrerseits diesem Orte nicht angemessen seyn. Scharfsinnig unter der sie bedingenden Voraussetzung und insofern der gute Zweck der Daktylen im Bilde noch nicht erkannt war, kann sie sich nicht behaupten gegen alle in der andern sich so wohl vereinigenden Umstände: und vielleicht fällt es erst diesen den Ida so sinnreich bezeichnenden Idäischen Daktylen gegenüber recht auf, wie unwahrscheinlich gerade bei der Hochzeit des Kronos die Verbindung des Jupiter, den er hatte verschlingen wollen, mit den beiden andern Brüdern, die er eingekerkert hatte und die jener befreit, seyn würde.

14) H. Brunn, Jahrbücher der Kritik. Berlin 1843 Th. 2 S. 119—127. O. Jahn, Archäolog. Beitr. S. 286 stimmt ihm bei.

Jupiter im Wolkenrevier[1]).

Taf. XXIII. XXIV.

Der Vater der Götter ist hier, recht als der Wolkensammler, auf einem Wolkenlager gebettet. Ein voller Regenbogen wölbt sich dicht über ihm empor, jenseit dessen der Adler ebensowohl als der Bewohner dieser Region wie als der Diener des Jupiter sichtbar ist. Amor wurde von Alcäus ein Sohn der Iris und des Zephyr genannt; aber dieser die Natur entzündende und belebende Amor ist es nicht welcher sich hier mit Jupiter beschäftigt. Ohne Zweifel liegt in seinem gebieterischen Deuten auf den Scepter des Herrschers der Gedanke des Bildes: und es ist dabei ohne Bedeutung oder nur zufällig dass Amor zugleich den Arm des Jupiter berührt, den er nicht drückt und niederhält. Welcher aber dieser Gedanke sey, ist nicht leicht zu errathen, wenigstens genügt der Sinn den man damit auf verschiedene Weise hat verknüpfen wollen, keineswegs. Vielleicht dass durch ein andres zu diesem in Bezug gesetztes Bild die Bedeutung sich aufschloss, die in der Absonderung sich nicht bestimmen lässt. Dass Jupiter in seinem Innern sehr beschäftigt, sogar angegriffen ist, eine gewisse Unentschlossenheit ist deutlich ausgedrückt, besonders in den weit offenen Augen und dem halbgeöffneten Mund. Aber auf was, auf wen beziehen sich diese noch unentschiedenen Gedanken? Doch erregt auch so, indem die Neugierde unbefriedigt bleibt, das schöne Bild

---

1) Pitt. d'Ercol. Vol. IV. tav. 1.

des Olympiers ein besonderes Wohlgefallen. Er ist mit Eichenlaub bekränzt und sein Gewand ist röthlich oder hellbräunlich*).

---

*) Emil Braun der diess geistreiche Gemälde in der Vorschule der Mytholog. 1854 Taf. 15 giebt, bemerkt S. 10 sehr richtig dass der Liebesgott durch vernehmbaren Fingerzeig den Zeus auf eine der schönen Erdentöchter unten hinweist, wodurch Manches in dem Obigen sich berichtigt oder aufhebt. Nur kann ich darin nicht beistimmen, dass Amor den Zeus nahe als er den Donnerkeil zum Dreinschlagen bereit hält. Vielmehr drückt die straffe Niederhaltung des Donnerkeils, den er als seine Waffe immer bei sich führt nur aus wie mächtig er durch die plötzliche Regung im Innern heftig getroffen ist, aus der Ruhe aufgeschreckt die durch den Regenbogen und in dem behaglich dasitzenden Adler ausgedrückt ist, der übrigens auch zu bemerken scheint was vorgeht.

Dritte Reihe.

Erstes Heft.

Phrixus und Helle.

Taf. I.

Phrixus, der Sohn des Athamas, wird vom Opferaltar weg mit seiner Schwester durch einen Schaafbock davon getragen, welchen ihm Jupiter oder Juno oder Mercur, den dieses Thier angeht, oder seine Mutter Nephele zugeführt hatte, den Widder mit dem goldnen Vliess. Von diesem stürzt Helle ins Meer herab und giebt dem Hellespont ihren Namen. Diese Fabel darzustellen mag die Künstler nicht so sehr ihre alterthümliche Seltsamkeit, die auch ihr Anziehendes für die Alten hatte, als die nicht geringe Schwierigkeit sie auf gefällige Art zur Anschauung zu bringen abgehalten haben. Denn wir finden sie weder in Vasengemälden noch in andern alten Bildwerken ausgedrückt. Diese Schwierigkeit ist in dem vorliegenden schon 1760 in Pompeji gefundnen Bilde[1]), das sehr einfach aussieht, aber auf einer sehr sinnreichen Auffassung und Erfindung beruht, glücklich genug überwunden. Den Charakter barocker Mährchenhaftigkeit mochten die Paläphate und ihre Vorgänger seit den Schülern des Aristoteles abstreifen: ein Künstler konnte diess nicht wollen. Aber unter den gegebenen Bedingungen des Wunderbaren einige

---

1) Pitt. d'Ercol. T. III tav. 4. Mus. Borbon. T. VI tav. 19.

vollkommen natürliche Motive auf gefällige Art auszudrücken, in das Spiel und die Maske des Mährchens einen menschlich ansprechenden Sinn zu legen blieb ihm übrig. Die Erzähler selbst lassen sich auf die Art, wie der Widder das Geschwisterpaar getragen habe, nicht viel ein. Apollonius und Andre übergehn sie ganz[2]). Apollodor sagt, durch den Himmel über Land und Meer trug der Widder die Geschwister und diese Luftreise drücken auch Andere aus[3]). Aber Flügel, die hiernach im Bilde nöthig wären, hätten mit dem sich anhaltenden Arm des Phrixus sich nicht wohl vertragen und der Maler hat daher vorgezogen den Widder über oder durch die Wellen hin laufen zu lassen, wovon auch im Uebrigen seine ganze Composition abhängt. Diess ist indessen nicht willkürlich, sondern andre alte Erzähler legen die Wunderkraft in die Beine des Thiers welche das Wasser trägt[4]). Hiermit stimmt zusammen dass der Schaafbock ein Sohn des Neptun als Widders und der in ein Schaaf verwandelten Theophane genannt wird[5]). Die Vorstellung nähert sich hiernach andern bekannten wie dem Arion auf dem Delphin, den Nereiden auf Seestieren in Gemälden dieser Orte[6]).

---

2) Apollonius insbesondere II, 1132. So Pausanias IX, 34, 4, Eratosthenes Catast. 19.

3) Apollod. I, 9. Lucian Astrol. 14 δι' αἰθέρος. Dial. mar. 9 lässt er die Helle aus Schwindel bei dem Blick in die Tiefe in das Meer fallen. So Philostratus II, 15 διὰ τοῦ ἀέρος πορθμεῦσαι, Tzetzes ad Lycophr. 22 p. 313 φερομένων διὰ τοῦ ἀέρος. Augustinus C. D. XVIII, 13 vecti aere volaverint.

4) Ovid Her. XVIII, 143 quem per freta tristia tutum vexit ovis. Paläphat 31 τὸν κριὸν διανήχεσθαι. Daher die plumpe Vorstellung bei Lactantius zu Stat. Achill. I, 24 Helles (ein Helles für Helle aus erstaunlicher Unwissenheit) natans ad caudam ipsius (arietis) se fessus tandem ponto submersit.

5) Hyg. Fab. 3. 188 German. ad Arat. 223.

6) Arion M. Borbon. Vol. X tav. 7, Nereiden Vol. VIII tav. 55 und weniger gut Pitt. d'Ercol. Vol. III tav. 18.

Der Augenblick ist wohl gewählt. Helle war im Fall untergetaucht, wie ihr aufgelöstes, dickes vom Wasser schweres Haar zeigt, es hebt sie wieder empor indem sie zugleich selbst mit aller Kraft sich hebt. Phrixus aber drückt in dem Bemühen sie zu erreichen den Widder hernieder, so dass dieser mit den Hinterbeinen tiefer in das Wasser hineindringt und mit dem vorderen Körper um so angestrengter vordringt, und er selbst ist nahe daran herabzugleiten indem er seine Hand ausstreckt[7]). Fast berühren sich schon Beider Hände und der geöffnete Mund der Helle zeigt wie sie die letzten Kräfte anstrengt: der Moment vor dem Versinken ist auf seiner Spitze.

Dem Phrixus ist die tiefer bräunliche Hautfarbe des abgehärteten Südländers und der hochrothe Mantel, der mit blauem Rand eingefasst ist, gegeben zum Abstich von dem goldenen Vliesse.

In einem andern Gemälde von Pompeji, im Pantheon, ist der Augenblik der Ankunft dargestellt[8]). Phrixus, dem der ausgespannte Mantel als Segel dient, hängt nur noch mit einem Arm an dem Hals des Widders; denn dieser setzt eben aus dem Meer an das gehügelte Land, das auch einer der begleitenden Delphine in freudigem Sprung berührt. Der Herausgeber bemerkt, diese Begebenheit des Phrixus komme in Pompeji in sehr vielen Gemälden vor. Mir ist nur noch aufgefallen, so viel ich wenigstens notirt finde, in dem Hause des Sallustius Helle auf dem Widder und auf der Wand gegenüber Europa auf dem Stier, und dasselbe auch in dem Hause des Achilles und der Briseis der folgenden Taf. 7, und in dem Zimmer links am Eingang[9]). So reitet

---

7) Ovid Fast. III, 871:

Pene simul periit dum vult succurrere lapsae
frater et extentas porrigit usque manus.

Dabei schwebte dem Dichter vielleicht ein ähnliches Gemälde vor.

8) Mus. Borbon. Vol. II tav. 19.

9) In Ansehung des letzteren könnte ich mich geirrt haben. Wenigstens erwähnt Fr. Förster in Tölkens Berliner Kunstbl. 1828

auf dem Widder eine Schöne auch an einer gemalten Vase lustig durch das Meer, welches durch einen Delphin bezeichnet ist[10]). Aber diese wird von Italinsky wohl mit allem Recht für Theophane erklärt, welcher zu Gefallen Neptun sich in einen Widder verwandelt hat[11]). So hat man ein vollständiges Gegenstück zu dem Stierjupiter mit der Europa auf dem Rücken durch das Meer: und obgleich sich etwa sagen liesse dass man dazu auch die Helle bestimmt haben könnte, indem man dem malerischen Zweck zu Gefallen dem Mythus einen sinnleeren Zusatz gab, so wird es doch, da Theophane gegeben und ohne alle Schwierigkeit ist, gerathen seyn den Namen Helle auch im Wandgemälde aufzugeben. Auch auf der Münze von Alopekenesos im Thrakischen Chersonnes[12]) wird man dann nicht „Helle allein auf dem Widder", sondern Theophane auf dem Widder anführen müssen.

Phrixus auf dem Widder ist auch auf Münzen von Gela, so wie seine Opferung des Widders in Kolchi[13]), die auch auf der Akropolis von Athen in Marmor oder Erz vorkam[14]). Die Sage war in einer gewissen Periode unter den gefeierten: Hesiodus und Pherekydes werden in Bezug auf das Goldvliess erwähnt; im Aegimios opferte Phrixos

S. 19 eine Zeichnung aus diesem Hause mit Phrixus, reitend durch das Meer, welchem Helle als Seele mit Schmetterlingsflügeln verklärt erscheine (sie würde dann eher als Seele entschweben, indem ihr Leib so eben in den Wellen untergegangen wäre). Phrixus oder wie ich notirte Helle, hat hier einen grünen Nimbus (Luftkreis in Form einer Stephane) um das Haupt. Der Europa gegenüber erwähnt Herr Förster nicht.

10) Tischbeins Vasen Th. III Taf. 2. Bei Guigniaut pl. LXVII, 630. So auch Wieseler in Gerhards Archäol. Zeitung 1846 S. 214 und Gerhard das. 1853 S. 116 Not. 9.

11) Ovid Metam. VI, 117. Hyg. 188.

12) Dumersan Cab. d'Allier de Hauteroche pl. IV, 1.

13) Torremuzza Num. Sicil. tav. XXXIII, 3—6.

14) Pausan. I, 24, 1.

den Widder und weihet das Vliess eh er in das Haus des Aeetes eingieng[15]), der Widder sprach bei Hekatäus, dem Phrixus den ihm drohenden Opfertod zu verkünden oder nachher sich selbst zur Opferung darzubieten[16]); Pindar erwähnt die Rettung[17]), in Tragödien mit dem Titel Phrixos stellten Achäus, Sophokles und Euripides die Ereignisse dar die seine Flucht herbeiführten. Nach örtlichen Sagen haben manche Gegenden sich etwas von der Geschichte angeeignet[18]).

---

15) Schol. Apollon. III, 584. IV, 816. Eratosth. Cat. 19.

16) Schol. Apollon. Rh. I, 256, II, 1146. Schol. Nub. 258. Palaeph. 31. Tzetz. ad Lyc. 22.

17) Pyth. IV, 161.

18) Bei Paktye ist Helle verunglückt, Hellanicus b. Schol. Apollon. II, 1144; in Troas ist ihr Grab, Herod. VII, 58, Lucian. D. M. 9; am Ausfluss des Phyllis ist Phrixus auf der Flucht bei König Dipsacus eingekehrt, Apollon. II, 652; ein Ort hiess Widders Lager, wo er zuerst ausgeruht hatte, IV, 115. Auch die Abstammung des Phrixus von Orchomenos und andern Orten hat wohl ihren Ursprung von diesen Orten: der ursprünglichen Dichtung nach gehört er mit Athamas, Nephele und Ino zusammen.

Hercules der Löwenwürger.

Taf. II.

Diess Gemälde ist aus Herculaneum und kam 1761 zum Vorschein[1]). Die Art wie es die Erwürgung des Nemeischen Löwen darstellt ist unter den verschiedenen Gruppirungen unter welchen der Sieg über den Löwen ausgedrückt wird, bei weitem die verbreitetste und häufigste und wahrscheinlich schon seit der Zeiten des Amykläischen Throns im Gebrauch gewesen, an welchem nemlich Hercules vorkam den Löwen erwürgend. An der ersten Metope des Theseion ist die Variation dass Hercules den Löwen nur mit dem linken Arm umfasst und mit der Rechten Streiche nach ihm führt. Praxiteles hatte in Theben für den Tempel des Hercules elf von den zwölf Kämpfen und Lysipp für Alyzia in Akarnanien „die Athlen", wenn nicht alle zwölf, doch wohl grossentheils gearbeitet, die nach Rom versetzt wurden. Es ist möglich dass einer von beiden die alte Gruppe zur Vollendung gebracht und auf die nachfolgenden Wiederholungen bleibenden Einfluss gehabt hat. Die Menge dieser Wiederholungen in Marmor, geschnittnen Steinen und Münzen, besonders von Heraklea und Tarent, hat Zoega zusammengestellt[2]). Eine die an

---

1) Pitt. d'Ercol. T. IV tav. 5. Mus. Borbon. Vol. XI tav. 9.

2) Bassiril. tav. 62 p. 55 not. 45. 47. 48. Im Relief kommt diese Gruppe ausserdem vor an einem Sarkophag mit zehn Athlen, Marmi scolpiti di Torlonia T. II tav. 2 und vermuthlich auch an andern in neuerer Zeit hinzugekommenen Marmorn mit den Athlen. Die kleine Gruppe in runder Figur in Oxford führt Zoega an, nicht

der Hauptseite des Palasts der Villa Medici in Rom eingezogen ist, erklärt er für das schönste unter den vielen Monumenten welche die Athlen des Hercules angehn. Diese Platte, die wenigstens eben so gross ist als eine nunmehr erst im Stich bekannte andre classische Composition des Löwenwürgers in der Kirche S. Maria sopra Minerva in Rom[3]), ist immer noch nicht bekannt gemacht. Dagegen ist jetzt das gewiss nicht weniger meisterhafte Relief von einem Fries in gebrannter Erde das vor nicht vielen Jahren in Roma vecchia mit zwei andern Athlen (Stier und Hydra) in mehreren Abdrücken gefunden wurde, durch Gypsabgüsse schon bekannter, auch im Stich erschienen[4]). Auch zeigen die Vulcenter Vasen wie beliebt schon im höheren Alterthum diese Gruppe vor andern die sie auch enthalten, gewesen seyn muss und wie man das was durch die erste Erfindung festgestellt war, auf mannigfaltige Weise zu verbessern ued durch kleine Veränderungen sich anzueignen gesucht hat[5]). Auch ein Spiegel stellt sie auf eigenthümliche kräftige Art dar[6]).

---

die im Mus. Florent. III tab. 65. 66. Auch nicht die Lampen bei Montfaucon V tab. 172. Eine kleine Erzgruppe aus Chiusi ist im Berliner Museum.

3) E. Braun, Antike Marmorwerke II, 7. Nach dem Vorgang archaischer Vasengemälde wie Mus. Blacas pl. 27.

4) Campana Opere di plastica tav. 22.

5) Allein aus dem Cabinet Durand sind für die Erstickung des Löwen anzuführen n. 27. 268. 290. 298. 387, wovon n. 387 abgebildet ist in Gerhards Auserlesenen Vasen III Taf. 192, und aus Dubois Heracléide n. 62. 63. Eine Abbildung bei Gerhard auch I Taf. 93 (eine verschiedene Composition Taf. 148), der mehr als hundert Darstellungen dieses Abentheuers in verschiedenen Compositionen in Vasen zählte, Rapp. Volc. p. 150 not. 360 vgl. Vasen II S. 46 Note 6, und nur zwei in rothen Figuren aus Vulci anführt S. 34 N. 7. Eine Nolanische Campana mit solchen Neapels Ant. Bildw. S. 362 N. 1859; eine Trinkschaale eben daher Mus. Bartold. p. 82.

6) Gerhard Etr. Spiegel II Taf. 132.

Das Herculanische Gemälde behauptet sich neben allen verschiedenen Arten dieselbe Aufgabe zu behandeln, obgleich die Erwürgung selbst weit anschaulicher wird durch die Composition des Friesreliefs: es ist in einer grossartigen Manier hingeworfen gewiss nach einem häufig copirten Original. Es würde eben so lehrreich als unterhaltend seyn die besten dieser Compositionen neben einander gezeichnet zu sehn und zu vergleichen wie die Stellung des Heros, die des Thiers, die Umfassung seines Halses, der Ansatz seiner Tatzen, die Schwingung seines Schweifs, der Ausdruck seines Gesichts, Alles in einem jeden aufeinander berechnet, so viele und grosse Veränderungen zuliessen und doch im Gesammtausdruck so sehr untereinander übereinstimmen. Man würde besonders an diesem *Beispiel* sehen wie die Alten eine gute Erfindung so viele Jahrhunderte hindurch fest hielten, immerfort bestrebt sie noch besser durchzubilden und zu erschöpfen.

Hercules ist so jugendlich dargestellt wie in manchen und mehr als in andern Bildern dieses Kampfs mit Bezug darauf dass der Nemeische Löwe die Reihe der zwölf Aufgaben eröffnete. Gewiss ist es irrig, wegen dieser jugendlichen Gestalt des Hercules den Löwen nicht für den Nemeischen, sondern für den Kithäronischen, sein erstes Probestück nach einer minder berühmten Fabel, zu nehmen. Er hat Köcher und Keule weggeworfen, wie er es in der Theokritischen Erzählung thut[7]), weil der Löwe unverwundbar war; dazu auch den gelben Mantel oder die bedeckende Thierhaut (denn diess lässt sich wegen Beschädigung der Oberfläche an dieser Stelle nicht unterscheiden), um ganz ungehindert die Kraft seiner Arme anzuwenden. Die That darf man sich eben so rasch als kraftvoll denken, so dass die Tatzen des Löwen schon keine Kraft mehr haben als

7) Id. XXV, 265. Die Beschreibung des Erwürgens entfernt sich von den Werken der Kunst um dem Kampf das Unwahrscheinliche zu nehmen das diese zuliess.

er unter dem Würgen und schon in Todeskampf den Feind damit erreicht, dem er in dem Friesrelief zugleich das Bein mit seinem langen Schweif umringelt. Das Haar des Hercules ist braun, die Hautfarbe spielt in die des Erzes, der weisse Köcher soll für silbern gelten. Auf beiden Seiten sind Felsen und Gebüsch und man unterscheidet eine tiefe Höhle, des Löwen Wohnung.

Bruchstück.

Taf. III a.

Es ist Schade dass von diesem 1762 in Pompeji gefundnen Gemälde[1]) zu viel fehlt woraus auf den Gegenstand, der nicht gewöhnlich und auf nicht gewöhnliche Weise behandelt zu seyn scheint, vielleicht geschlossen werden könnte. Ein lorberbekränzter Jüngling streckt seine linke Hand aus, eher um etwas zu empfangen als zu reichen, indem er, gelehnt mit dem rechten Arm auf dem Felsen an welchem er sitzt, ein edles Selbstgefühl ausdrückt. Man hat an einen gymnischen oder einen dramatischen Sieger gedacht: Bacchische Cäremonien waren in der Nähe gemalt. Zu bemerken ist dass im Original neben dem Felsen auch ein Baumstamm und ein Stück von dem lackfarbigen Gewand einer andern, vermuthlich weiblichen Figur sichtbar ist. Auch neben der erhaltenen weiblichen Figur ist ein Baumstamm. Ein schöner Jüngling im Lorberkranz, in einsamer Felsengegend in Gesellschaft von zwei hinter ihm stehenden Frauen, wovon die erhaltene ein sehr ernstes Aussehen hat, womit ihre nachlässige, aber vollkommen verhüllende Bekleidung übereinstimmt, ist eine räthselhafte Erscheinung, die weder aus dem Mythenkreise noch aus dem Leben genommen zu seyn, sondern eher etwas Geschichtliches anzugehn scheint, das aus vollständigeren Darstellungen bekannt und darum auch so verständlich gewesen

1) Pitt. d'Ercol. Vol. IV tav. 47.

seyn möchte. Der kräftige Jüngling hat bräunliche Farbe, kurze, lockige, kastanienbraune Haare, sehr dünnen Bart, das Gewand unter seinem Arm hat dieselbe Farbe wie das der zerstörten Figur. Die weibliche Figur hat kurzes, krauses, blondes Haar, gelbes Gewand und scheint in der linken Hand etwas gehalten zu haben.

Sinkende Amazone.

Taf. III b.

Unter den unendlich vielen Gestalten tödtlich verwundeter Amazonen aus dem Alterthum möchte nicht leicht eine andre künstlicher ausstudirt seyn als die vorliegende. Die gesuchte, obwohl gefällige Erscheinung dieses Sinkens in die Arme des Todes wird vorzüglich dadurch bewirkt dass indem die Reiterin im Begriff ist ihrer nicht mehr bewusst zu seyn und ihre Waffe nur noch aus kriegerischer Gewohnheit wie mechanisch festhält, zu gleicher Zeit, wie es scheint, auch das Pferd tödtlich verwundet zusammenbricht. Der Kopf und das linke Bein drücken diess kenntlich genug aus. Ob es naturgemäss sei dass während das Pferd stürzt die Amazone in entgegengesetzter Richtung zurücksinkt, ist eine andre Frage: malerisch wirkt dieser Gegensatz gut und in dem Wetteifer nach so vielen der kühnsten und glücklichsten Erfindungen innerhalb dieser Aufgabe die früheren noch durch eine neue im Effect zu überbieten, mochte leicht über die Grenzlinie der Naturwahrheit hinaustreiben. Gern würden wir eine sehr verstümmelte Marmorgruppe von einer tödtlich verwundeten Amazone zu Pferd in Lebensgrösse, die im Hof des Palasts Borghese zu Rom aufgestellt ist, zur Vergleichung anführen, wenn es davon eine Zeichnung und versuchte Ergänzung gäbe, die sie unerachtet der nicht preiswürdigen Ausführung wohl verdient.

Scylla.

Taf. IV.

Die Scylla ist in diesem aus Gragnano 1760 stammenden Gemälde [1]) als ein Bild des wüthenden Meeres, das die Schiffe zerschellt und die Schiffer wie mit thierischer Wuth gierig verschlingt, mit viel Phantasie dargestellt. Sie hat von dem zertrümmerten Schiff ein Ruder ergriffen und schlägt damit gleich einer Furie wenn sie mit Fackeln die Sünder in der Unterwelt peitscht, auf die Unglücklichen von oben herab, die zugleich unten von den Thieren, in welche der Leib der Scylla ausläuft, gierig angepackt werden. Die um ihren Hals geschlungne, sich kreuzende und im Wind flatternde Schnur, wie es scheint, aus Korallen, parallel mit den umgebogenen und blätterartig sich umbiegenden, mit Schuppen bedeckten Fischschwänzen auf beiden Seiten, verstärkt das Grausige ihres wilden Aussehns. Die Thiere sind Pferde und ein wolfsähnlicher Hund: Pferde zerreissen den Diomedes und stehn zugleich mit dem Meer durch ihre symbolische Bedeutung in Beziehung. Das Bild ist auf weissem Grund helldunkel gemalt und sitzt auf einer halbdunkeln Cornische auf.

Die Bilder der Scylla schienen sehr selten zu seyn bis Ernst Vinet sie sehr fleissig aufgesucht hat [2]). Er theilt sie in drei Klassen, die wo man Scylla allein sieht, die wo

---

1) Pitt. d'Ercol. T. III tav. 21.

2) Recherches et conjectures sur le mythe de Glaucus et Scylla in den Annali del Inst. archeol. XV p. 145 pl. 52. 53, über die Monumente der Scylla p. 194—205. Unser Gemälde ist pl. 53 n. 3 p. 199.

sie ihre Grausamkeit an einem Schiffer ausübt oder gegen Ulyss und seine Gefährten kämpft, und die worin sie mit Centauren zusammengestellt ist. Scylla ist ihm "das Symbol des Meers oder vielmehr der im Schoose des Meers verborgnen Ungeheuer". Nur das Erste scheint richtig und darum bilden wohl richtiger die Bilder in ruhiger Haltung und nicht abschreckender Gestalt, deren der Verfasser mehrere anführt und ein sehr schönes später bekannt gemacht hat[3]), die eine, und die der grimmigen Scylla, möge sie nun für sich allein seyn oder mit Menschen die ihr Grimm erreicht, die andre Klasse. Die dritte ist mehr eine Verwendung der Scylla zu einem arabeskenartigen Spiel der Phantasie. Das Ungeheure und Schreckbare in der Gestalt der Scylla bezieht sich auf die Wirkung die der Anblick des Meers auf den phantasiereichen Betrachter ausübt, denn das Liebliche und ein geheimes Grauen vor der Weite und Tiefe, dem Wogengebell und der ungeheuren Gestalt die das umgewandelte Element annehmen kann, verbinden sich in der Betrachtung auch des ruhigen Meers: daher der einem Ungeheuer gleiche Fischleib der schönen Jungfrau und die Hunde. Darum wird Scylla nicht eine Tochter der Keto genannt, wie sie heissen müsste wenn sie sich auf die Meerungeheuer bezöge, sondern der Krataïs, der furchtbaren Gewalt welcher die Seeanwohner unterworfen sind. Wie die Phantasie der Künstler die Wirkung die der Anblick des Meers, des stillen und des stürmischen, auf sie machte, in Gestaltungen und Zeichen wie die Thiere an ihrem Leib, Ruder, Steine, Fackel oder

3) Revue archéol. 2. année pl. 36 p. 418. An einem Rhyton der Jattaschen Sammlung in Ruvo ist die friedliche Scylla, ein Gefäss auf dem Kopf, einen Polyp in der Hand, aus dem in einem grossen drachenartigen, nach der Seite umgewandten Fisch endigenden Leib entspringen zwei Hunde, in starkem Constrast mit der feinen weissen Jungfrauengestalt des Oberkörpers und dem schönen Gesicht.

Dolch in ihren Händen, zu versinnlichen, in Bilder umzuschaffen, anstatt wie die Neueren die Natur selbst nachzubilden, verstanden hat, giebt in den so verdienstlich von Vinet zusammengestellten Monumenten viel zu denken und diese können doch immerhin nur als ein spärlicher Ueberrest von sehr vielen und manigfaltigen gelten. Ein und das andre kleine Basrelief untergeordneter Art bemerkte ich in Neapel das ich hier nicht erwähnt finde. So ist auch der geschnittne Stein des Fürsten Colonna hinzuzufügen welchen Tischbein bekannt machte mit dem Bemerken, dass ähnliche mehrere vorkommen, wie denn auch ein ähnlicher hier abgebildet ist[4]).

---

4) Pl. 52 n. 7. Der des Hauses Colonna in Tischbeins Homer Heft IV Taf. 6. Scylla mit zwei ungeheuren schlangengewundenen Fischschwänzen und drei Hunden (nicht Seehunden); jene umringeln, diese beissen einen Verunglückten und Scylla schlägt mit dem Ruder zu. Ein Denar des Sextus Pompejus kommt dieser Vorstellung nach. Aeltere Bilder der Scylla enthalten Münzen von Agrigent, Cumä und Lipari.

Achilles und Patroklus.

Taf. V.

Dieses Gemälde welches 1761 in Portici zusammen mit mehreren gleich grossen, worunter Andromache, mehrere aber mit schönen Scenen aus dem Leben, gefunden wurde [1]), ist allerdings nicht leicht zu erklären: doch hätte der neuere Erklärer in Neapel nicht auf Eteokles und Polynices zurückkommen sollen, an welche der frühere nur wegen der *Sphinx* auf dem Arm des Sessels gedacht hatte; denn diese Verzierung steht sicher mit dem Gegenstand nicht in der geringsten Verbindung. Aber derselbe alte Erklärer (und mit ihm Murr) hatte auch an Achilles gedacht und dies mit Recht: nur dass er die andre Person nicht hätte Antilochus nennen sollen, der die Trauerbotschaft überbringe, wie in einem Relief und einem Stein bei Winckelmann (Taf. 129. 130). Denn in dieser Vorstellung ist bei Achilles die tiefste Betrübniss unerlässlich und für Antilochus bei dieser Botschaft würde auch das Pferd nicht passend seyn. Aber es geht in der Ilias eine Scene vorher mit welcher der Ausdruck des Gemäldes besser übereinstimmt. Patroklus hält im sechzehnten Gesang dem Achilles die bewegliche Rede worin er ihm die Noth der Achäer vorstellt und ihn um Erlaubniss ihnen beizustehn bittet (20—45). Nun drückt die Geberde der vor dem Achilles stehenden Figur mit der linken Hand das Sprechen und die von dem Sprechenden genommene Stellung, indem er auf einen langen Stab ge-

---

1) Pitt. d'Ercol. Vol. IV tav. 44. Mus. Borb. Vol. V tav. 47. Das Gemälde ist $1^1/_2$ Palm hoch und breit.

stützt ein Bein über das andre geschlagen hat, so wie auch die Aufmerksamkeit des Achilles einen längeren Vortrag aus. Patroklus ist von einem Ross nebst dem Diener begleitet, welches der Rahmen des Bildes nur zur Hälfte aufnimmt, nach einer seit alter Zeit in Bildern üblichen Freiheit der Abkürzung. Hierdurch scheint angedeutet dass der Menötiade der Gewährung seiner Bitte entgegensehend sich im Voraus zum Kampfe bereit hielt. Dahin darf man auch rechnen dass er die Füsse beschuht hat, woraus man in Verbindung mit dem Stab auf einen von auswärts kommenden Boten, welchem der Sitzende mit Verwirrung und Verwunderung zuhöre, geschlossen hat. Die Lanze konnte statt des Stabs dem Patroklus nicht gegeben werden weil er bei Homer den Achilles bittet ihm seinen Harnisch zu leihen: sie würde der Gewährung der Bitte zu deutlich vorzugreifen scheinen. Mit dem Pferd hat vielleicht auch der Maler den Namen Ritter berücksichtigt, mit welchem Achilles bei Homer den Patroklus bei dieser Gelegenheit anredet[2]). Hierbei ist freilich zu erinnern dass bei Homer der Reisige nicht ein Pferd, sondern zwei und den Streitwagen hat; und man könnte, wenn einmal der Abkürzung wegen ein Pferd statt zweier gemalt seyn sollte, hinter diesem Pferd einen Wagen annehmen, den aus vielen grösseren Darstellungen bekannten Wagen der die Schätze des Priamus zu Achilles zur Auslösung der Leiche des Hektor brachte, und in dem Sprecher der bittenden Rede welchen der fehlende Kopf durch den Hut und das Gesicht kenntlich gemacht haben könnte, den Mercur, welchem Jupiter diese Angelegenheit übergeben hatte. Denn so ist in zusammenfassender Kürze dieser Vorgang an einer Amphora aus Vulci mit röthlichen Figuren nur dadurch ausgedrückt dass Mercur dem Achilles mit treuherzig derber Art der Ueberredung den Handschlag giebt, indem das was er von Achilles

2) Il. XVI, 20 *Πατρόκλεις ἱππεῦ,* 126 *Πατρόκλεις ἱπποκέλευθε,* was auch 744. 839. 843 wiederholt ist.

wollen könne, durch die weibliche Figur hinter diesem, Breiseïs nemlich, angedeutet ist[3]). Doch ist aus mehr als einem Grunde die andre Erklärung bestimmt vorzuziehen.

In dem Gemälde fällt die gänzliche Nacktheit des Achilles auf, da sie nicht dazu beiträgt der ganzen Gestalt eines auf einem prächtigen Sessel Thronenden grösseres Ansehn oder auch einnehmendere Anmuth zu geben. Der Anlass zu dieser Erscheinung möchte darin liegen dass der Maler sich vornahm seine Kunst in Verkürzungen zu zeigen, wie sie im rechten Schenkel, so wie auch Arm und Fuss und in dem Pferd versucht sind. Nicht gar häufig finden wir in den Gemälden von Herculaneum und Pompeji solche Versuche angestellt[4]).

Der auf den Sitz herabgefallene Mantel des Achilles ist purpurfarbig, das Schwerdgehäng grün, das Schwerd ist an zwei Ringen an dem Sessel aufgehängt, welcher gelb ist. Mantel und Schuhe des Patroklus sind veilchenfarb, der Stab gelb. Die Figur des Therapon oder Knappen, die gegen das Pferd gestellt ist und des engen Raums wegen sich ziemlich verkriecht, ist doch in den früheren Abbildungen deutlicher.

---

3) Gerbard Auserlesene Vasen III Taf. 200.

4) Wie Pitt. d'Ercol. III tav. 44 in einem Viergespann. Einige Gemälde, die sich in dieser Hinsicht auszeichnen, sind noch nicht bekannt gemacht.

Hercules und der Eber.

Taf. VI.

Hercules ist im Begriff den Erymanthischen Eber dem in das eherne Fass geflüchteten König Eurystheus auf den Kopf zu stürzen. Dieses vortreffliche Gemälde, auch aus Portici von 1761[1]), schliesst sich in Styl und Charakter an den Löwenbezwinger Taf. II an. Das Abentheuer des Hercules mit dem Eber darzustellen gab es zwei Arten; er fasst entweder den Eber oder er trägt ihn auf der Schulter fort, und auf den meisten ist zugleich das Fass in welches Eurystheus eingestiegen ist. So bemerkt Zoega indem er die Monumente zusammenstellt[2]). Hiernach kann man auch die in neuerer Zeit gefundnen Vasengemälde unterscheiden, woran dieser Gegenstand sehr häufig, nach einer Schätzung Gerhards am häufigsten unter den zwölf Athlen nach dem Nemeischen Löwen und dem Kerberos, vorkommt; und zwar fast immer in der archaischen Weise, so wie auch die andern in der Regel. In den meisten dieser Gemälde ist Hercules mit Eurystheus im Fass verbunden, begleitet von Minerva, von seinem Jolaus; auch kommt das Weib des Eurystheus vor neben dem bedrohten Gatten und an einer Trinkschale der ehemaligen Durandschen Sammlung mit rothen Figuren ausser ihr, wie es scheint, auch sein alter Vater in Verzweiflung[3]). In der Vorstellung welcher unser Gemälde sich anschliesst, ist bis auf die ältesten zurück

1) Pitt. d'Ercol. T. III tav. 47.
2) Bassiril. tav. 62 p. 72 not. 89.
3) Panofka Cab. Pourtalès p. 59.

grosse Uebereinstimmung; das Fass mit unwesentlichen Verschiedenheiten dasselbe, immer die flehend ausgestreckten Arme des Eurystheus, nur Hercules nicht immer so nahe dass es zweifelhaft wird ob sie nicht zum Flehen, sondern zum Schutz des Gesichts und Kopfs erhoben sind; immer trägt Hercules das Thier auf der linken Schulter, dessen Furchtbarkeit und Gewicht auf sehr verschiedene Weise ausgedrückt ist, ob auch irgendwo so wie in dem Herculanischen Gemälde, dass er die Last mit der Keule wie mit einem Hebel hinten hebt um sie herabzulassen auf Eurystheus, untersuche ich nicht. Abbildungen solcher archaischer Vasenbilder sind schon mehrere vorhanden[4]. Zoegas Vermuthung dass diese Art die Fabel zu behandeln von dem Einfall eines Komikers herkomme, wird durch das Alterthum dieser Vasenbilder widerlegt. Humor und volksmässiger Witz ist in die Mythen auch vor den Zeiten der Komödie eingedrungen. Das Gefäss ist in dem Gemälde kupferfarb.

---

4) Micali Monum. 1833 tav. 85, 2. 92, 1, auch bei Dubois Maisonneuve pl. 66, Cab. Pourtalès pl. 12, Gerhards Auserl. Vasen II Taf. 97, 1, jetzt in München und 135 (Vasi Feoli n. 87), wo der Herausgeber S. 46 Not. 14 siebenzehn Vasen zusammenstellt. Im Cab. Durand n. 276. 277 (der Eber gepackt n. 274. 275), Dubois Heracléide n. 64. Rapporto Volc. p. 150 n. 365, Panofka Museo Bartold. p. 69 f. Ein Spiegel Archäol. Zeit. 1847 S. 187 N. 17.

Achilles giebt die Briseis hin.

Taf. VII. VIII.

Eins der berühmtesten Gemälde unter den in neuerer Zeit und überhaupt in Pompeji entdeckten wird hier in gewisser Hinsicht zuerst durch den Druck bekannt gemacht. Wer mit den bisher erschienenen kleinen Zeichnungen[1]) die beiden vorliegenden Blätter, besonders auch im Ausdruck der Gesichter und dem Charakter der Gestalten vergleicht, wird nicht einwenden dass diess zu viel behauptet sey. Das Bild befand sich in dem höchst ausgezeichneten Hause woher auch der in der vorhergehenden Reihe (Taf. 22) mitgetheilte Besuch der Juno auf dem Ida und einige andre der vorzüglichsten Gemälde genommen sind, und misst 5 Palm oder 4 Engl. Fuss 2 Z. in die Höhe, 4 Palm und 8 Zoll oder 4 Fuss in die Breite. Der Mantel des Achilles ist violett purpurfarbig, wie schon in der Odyssee der Purpurmantel des Telemach vorkommt, das Gewand des Patroklus von tieferem Roth. Briseïs ist mit einer gelben Tunica bekleidet, über die ein weisses, ehmals apfelgrünes Oberkleid bis unter den Gürtel herabfällt. Das Zelt dunkel bläulich grün, so auch die offne, mit Gewand behängte Thüre hinter Achilles. Am Sessel zeigen weisse Zierrathen Elfenbein an, der Heroldstab ist goldfarbig. Von dem Ganzen wurde nur die obere Hälfte auf der Wand selbst durchgezeichnet, der untere Theil ist nach den kleinen vorhand-

1) Mus. Borbon. Val. II tav. 58, Galeria Omerica tav. 32, Raoul Rochette, Mon. inéd. pl. 19 p. 75—78, W. Gell Pompejana since 1819 Lond. 1835 pl. 39 p. 155—157, T. II p. 103—107.

nen Abbildungen mit Rücksicht auf den Styl des Originals und andre Vorbilder beigefügt. Der Kopf des Achilles war früher schon durch W. Gell nach der ihm von Herrn Ternite mitgetheilten Durchzeichnung bekannt, dieser Kopf, welchen Göthe so jugendlich edel und wahrhaft halbgöttlich nennt als kein andres Denkmal den Helden der Ilias darstelle[2]), diess nach der Originalzeichnung, deren geistigen Ausdruck die Englische Lithographie verfehlt. Gell nennt übrigens diess Gemälde die schönste auf uns gekommene Probe der alten Malerei und bemerkt mit Recht dass es Copie eines der gepriesensten Gemälde des Alterthums seyn möge. Er berichtet dass bei der Entdeckung (zu Ende des Jahres 1824) die Farben frisch waren und das Fleisch besonders die Durchsichtigkeit Tizians hatte; aber auch dass es während der Ausgrabung sehr und etwas auch durch die zum Schutze genommenen Mittel litt; erst nachdem es mehr als zwei Jahre im offnen Raum, dem leicht ein Dach zu geben gewesen wäre, ausgesetzt geblieben war, wurde es von der Wand abgelöst, was man vorher wegen besondrer Schwierigkeiten nicht zu unternehmen gewagt hatte, und nach Neapel versetzt.

Die Auffassung des Gegenstandes ist treu nach Homer. Achilles sitzt bei seinem Zelt (die Schiffe sind weislich weggelassen), die Herolde Talthybius und Eurybates giengen

---

2) Kunst und Alterthum VI, S. 173. An Zelter schickt Göthe, nachdem er von Herrn Ternite seine Zeichnungen mitgetheilt erhalten hatte, die Copie eines Blattes von bedeutender Grösse und schreibt dazu Th. 4 S. 297: „Befestige es an Deiner Wand, es ist vielleicht die wahrhaft grösste Composition die sich jemals aus einem Menschengeist entwickelt hat. Du kennst es wohl schon, aber man kennt es nie ganz, es ist wie alles Vortreffliche: wenn es unsern Sinnen entweicht, so sind die Erinnerungskräfte nicht fähig es wieder herzustellen und wir dürfen uns glücklich schätzen wenn unsre Cultur im Ganzen dadurch etwas zugenommen hat.“ Diess möchte sich indessen eher auf die Dariusschlacht in Mosaik als auf die vorliegende tiefgefühlte und erhabene Composition beziehen.

ungern und standen in Angst und Ehrfurcht (hier steht der eine unter sich blickend, der andre gar abgewandt), als der Held mit freundlichem Grusse sie näher treten hiess, die nicht Schuld daran seyen dass Agamemnon sie sende, und fortfuhr:

Auf denn, o zeusentsprossner Patroklos, führe die Jungfrau
Her, lass nehmen sie fort.

Der Schwur, in keiner Noth in die der stürmische und kurzsichtige Agamemnon gerathen könne, ihm beizustehn, den er hinzusetzt indessen Patroklus die schöne Briseïs aus ihrem Zelt herbeiführt, gäbe ein andres Gemälde ab, ein Seitenstück des zürnenden und gewaltigen Achilles neben dem grossartig milden und gefassten. Uebrigens giebt ausser der Hoheit die in der Gestalt und den Formen selbst liegt, der thronähnliche Stuhl mit Fussbank und die an die Bilder des Zeus erinnernde Nacktheit des oberen Körpers mit dem über die Beine und den einen Arm geschlagenen purpurnen Mantel der Figur des Achilles eine grosse und fürstliche Würde. Wie der Maler den schönen unmittelbaren Uebergang von dem gehaltnen Auftrag zu der schicksalvollen Drohung nicht ausdrücken konnte, so musste er auch die Abholung der Briseïs aus ihrem Zelt umgehn und voraussetzen, dass sie schon da stand in der Nähe. So fällt Auftrag und Vollziehung in eins und die noch zum Befehl ausgestreckte Hand und die Thränen welche Briseïs sich mit dem Uebergewand abwischt, vertragen sich wohl mit einander ohne dass man sich zwei Momente vereinigt oder eine Anticipation, wie die Griechischen Künstler sie nicht selten anwandten, zu denken braucht. Einen andern grossen Vortheil dagegen, welchen sie ebenfalls oft in die Erfindung ihrer Compositionen zu legen wussten, sehn wir hier sehr glücklich erreicht, ich meine den Umstand dass der dargestellte Moment uns anregt und fast nöthigt einen folgenden zugleich uns vorzustellen und so die Bewegung, den Fortschritt welchen die bildende Kunst in ihrer strengen Einheit ausschliesst, vermittelst der Phantasie zu ersetzen.

Patroklus muss die Briseïs vor dem Achilles her den Herolden zuführen und er scheint seinen rechten Arm gerade so lange noch ausgestreckt zu halten bis der Auftrag den er mit dieser Geberde ausspricht, auch vollzogen sey. Briseïs, die nach Homer ungern den Herolden folgt, weint hier indem sie noch vor ihm steht. Welch ein Augenblick wenn sie vor ihm her weggeführt, seinem stolzen Gegner zugeführt wird, nicht mehr von ihm angeblickt werden kann, wirklich schon geschieden ist, welch ein Augenblick für sie und nach dem Geiste des Bildes und seines Zeitalters wohl auch für ihn, der bei Homer nur aus gekränkter Ehre weint, wenn er ihr nun auf den Rücken nachsieht. Wenn die Anschauung eindringlicher wirkt als die Vorstellung, so ist hier der spätere Moment der dieser überlassen ist, auch an sich viel beweglicher noch als der vorhergehende, der in dem was uns vor Augen gestellt ist schon so viel enthält. Es kommt durch diese Anordnung gewissermassen eine dramatische Lebendigkeit in das Bild und man mag wohl sich fragen: würde Rafael oder Tizian diese Behandlung des Homerischen Gegenstandes zu tadeln oder zu verbessern gefunden, oder würden sie in der freudigsten Bewunderung jede Figur und das Ganze in hohen Worten gepriesen und eine so glückliche, so harmonische malerische Erfindung angestaunt haben? Die einfache und anspruchlos gefällige, in Hinsicht der halben Nacktheit der Heroen poetische Art des Costüms kommt dem so einfachen und doch so klaren und sprechenden Ausdruck der hochpoetischen Handlung selbst und der Charaktere zu Statten.

Ueber die Schönheit und die edle Charakteristik der drei in der Zeichnung mehr ausgeführten Köpfe sollte ich vielleicht kein Wort hinzufügen. Doch sei die einzige Bemerkung erlaubt dass alle drei Gesichter zu der Klasse zu gehören scheinen welche selbst in Farben weder eine erschöpfende, noch eine vollständig treue Nachbildung gestatten. Die allermeisten Porträte lassen sich genau wie-

dergeben, nicht aber Individualitäten die einem in Gemüth, Geist und Charakter der Menschen tief eingeweihten, an Bildern und Formen der schönsten Natur reichen Maler im glücklichen Augenblick idealisch zu erfinden gelungen ist. So manche meisterhafte Copieen Rafaelischer und andrer Gemälde, selbst aus der alten Zeit, können diess beweisen. Vielleicht hat Rafael selbst nicht vermocht in die heilige Familie im Museum zu Neapel aus seinem eignen Carton, der in demselben Museum bewahrt wird, Alles unverändert überzutragen was in diesem unverbesserlich anziehend erscheint. Und wie grosse Schwierigkeit setzt ausserdem die Art des Malens, womit die Wandmaler des Alterthums ihren Werken so viel Ausdruck zu geben verstanden, selbst der Durchzeichnung auf dem feinsten Papier entgegen. Weit entfernt von Tadel ist es daher wenn ich meine dass der Achilles im Gemälde, bei aller Aehnlichkeit der Zeichnung im Ganzen, doch durch leise, vielleicht nicht zu erfassende Züge einen einigermassen verschiedenen Charakter hat, und ein wenig kriegerischer, unmuthiger, trotziger erscheint, wozu die etwas gebräunte Farbe und das etwas rundere Gesicht, was in den Farben liegt, beitragen mögen. Ueberhaupt zeichnet sich dieses wunderbare Bild noch weit mehr als durch die Schönheit der Formen und die feurigen Augen durch eine besonders eigenthümliche anziehende und reiche Individualität aus. Den Blick auf die zu richten welche der gegebene Auftrag angeht, wäre für Jeden natürlich: um so aufmerksamer beobachtet man diesen Blick wenn er von Achilles auf die schöne Briseïs gerichtet ist, und den Ernst, der über dem feurigen Auge schwebt und in diesem Augenblick nur ihr und nicht der in ihr erlittenen Ehrenkränkung zu gelten scheint. Viel eher ist es möglich die Briseïs zu treffen, auf deren schön gewölbten Augen der Schmerz lastet, der auch ihre rosigen Lippen schwellt. Ihr Gesicht hat leider gelitten.

Merkwürdig ist die Erscheinung dass Nebenpersonen

im Hintergrunde einen verschiedenen Plan einnehmen, schon wegen der Seltenheit und wegen der guten Art wie dieser Hintergrund ausgefüllt ist und nach genauer Kenntniss der Perspective von dem vorderen sich ablöst*). Auch überrascht der Reichthum an Charakter in allen Nebenfiguren, man sehe auf die Herolde oder den gar nicht zu verkennenden liebvollen, weisen kahlköpfigen Phönix, der hinter des jugendblühenden Achilles Stuhl steht und diesen anfasst, oder auf die umherstehenden Myrmidonen. Der welcher hinter der Briseïs stehend nach der andern Seite blickt, stellt Betrachtungen an über die Folgen die Agamemnons Gewaltsamkeit haben wird; drei schauen gespannt auf den Hergang, auf Achilles und die Herolde; der hinter Achilles stehende blickt auf Briseïs[3]). Die grossen Schilde die ihre Figuren zum grossen Theile verdecken, dienen dazu dass die Hauptpersonen besser hervortreten als wenn sie sich mit andern vermischten und das Gesicht des Achilles setzt sich so wie das der Briseïs vortheilhaft auf den runden Hintergrund eines der goldnen Schilde ab. Dass Patroklus vom Rücken gesehn wird, scheint nicht bloss der

*) Ueber die Linearperspective s. Böttiger Archäol. der Malerei S. 310. Bei zwei Fällen derselben drückt Philostratus sich unbequem aus Imag. I, 4 p. 8 s. II, 19 p. 85, 15.

3) Im Bourbonischen Museum wird von W. Becchi über die Myrmidonen nur gesagt dass sie alle bestürzt und betrübt umherstehn. Unrichtig aber ist offenbar Achilles erklärt wenn gesagt ist, er wende sein Gesicht ab von der weinenden Briseïs und winke den Herolden, und der Maler habe con quei gesti vibrati e con quel viso indurato die Anstrengung Zorn, Schmerz und Liebe zu beherrschen ausgedrückt. Zwar ob und wie viel das Gesicht inneren Kampf verrathe, will ich in Entfernung nicht beurtheilen. Aber die Geberde bezieht gewiss sich nur auf den Auftrag an Patroklus und bezeichnet eher, so wie die ganze Stellung, Würde und Hoheit als leidenschaftliche innre Bewegung. Nicht richtig deutet auch R. Rochette: de l'autre main étendue d'un air d'autorité vers les deux héros il donne à Briseïs l'ordre de les suivre.

Manigfaltigkeit der Figuren zu dienen, sondern auch den Zweck zu haben dass die eine hohe Gestalt des Achilles auf dem fürstlichen Stuhl, mit den ausgebildeten muskelkräftigen Formen noch mehr das Ganze beherrsche als wenn eine andre Heldengestalt weniger untergeordnet und nicht mit halbverstecktem Gesicht neben ihm stünde[4]). So ist Alles durchdacht und mit Sorgfalt eingerichtet, jede Figur und jede Stellung wirkt zur Einheit des Ganzen und überall ist der Raum auf die vortheilhafteste Weise vertheilt und verwendet.

In Vergleich mit diesem durchgebildeten Gemälde thun einige Vasenbilder worin Briseïs durch Talthybius von Achilles abgeholt wird, der schönen Aufgabe dieses Stoffs sehr wenig Genüge[5]). Aber am meisten tritt die schöne Erfindung unsres Gemäldes ins Licht wenn man die späte Darstellung derselben Scene in den Bildern der Mailänder Handschrift der Ilias vergleicht[6]), aus einer Zeit die für malerische Erfindung abgestorben war, wenn sie auch noch viele gute Figuren und Motive aus älteren Zeiten gleich beweglichen Typen mit Leichtigkeit handhabte. Hier spricht zuerst Achilles, der von Patroklus und vieren seiner Krieger umgeben mitten im Zelt sitzt, mit drohendem Finger den beiden Herolden seinen gegen Agamemnon gefassten Entschluss aus; die Schiffe sind angedeutet. Dann ist noch-

---

4) In Tölkens Berliner Kunstblatt 1828 S. 17 ist ein andres Motiv vermuthet: der Künstler habe zeigen wollen dass er auch einen Rücken zu zeichnen und zu malen verstehe, so dass Patroklus zu einem ergänzenden Nebenbild für den Achilles diene.

5) Gerhards Neuerworbene Denkm. des K. Mus. zu Berlin 3. Heft 1846 N. 1714. 1726. [Eine von der unsrigen durchaus verschiedene Darstellung der Wegführung der Briseïs, durch Agamemnon selbst, von Thalthybios und Diomedes begleitet, enthält eine Vase von Hieron in der Campanaschen Sammlung. Gerhards Archäol. Zeitung 1857 S. 51* f. bereits abgebildet in den Mon. del Inst. archeol. T. VI tav. 19 mit Erklärung von H. Brunn Annali XXX 352.]

6) Der Maischen Ausgabe Taf. 6, Gal. Omerica tav. 30 und 33.

mals Achilles im Zelt gemalt und daneben führen die zwei Herolde die Briseïs fort, welche zurückschaut, nach einem guten Vorbild (auf welches die Worte il piè va lento innanzi e gli occhi indietro wohl passen): dass es auf des Achilles Befehl geschehe, ist nicht sichtbar, sondern zu errathen, es sind drei Bilder zum Homerischen Text; aber nicht ist dieser in ein Bild, in eine sich selbst aussprechende einheitliche Handlung verwandelt.

Pompeji hat noch andre, aber untergeordnete Gemälde geliefert die Achilles und Briseïs angehn. In einem aus dem Hause der gemalten Capitäler sind beide im Zelt, was man auch an Vasen öfter gemalt findet. Achilles, neben welchem sein Schwerd steht, spielt die Laute, sitzend auf einem Sessel mit Fussbank, Briseïs, die noch eine Gesellschafterin hat, singt dazu vom Blatt und Patroklus hört zu[7]). Ein andres im Tempel der Venus stellt den Agamemnon und Achilles im Streit wegen der Zurückgabe der Briseïs vor, mit Minerva die den Achilles zurückhält[8]). Thronend ist Achilles in der ziemlich bekannten toreutischen sehr mangelhaften Composition, wo dem Achilles die Briseïs zurückgegeben wird, an dem sogenannten Schilde des Scipio in Paris[9]).

---

7) Mus. Borbon. Vol. XIII tav. 37, wo der Sinn der Vorstellung verfehlt ist.

8) R. Rochette Lettres archéol. I p. 196.

9) Millin Gal. mythol. CXXXVI, 587. Zeitschrift f. alte Kunst Taf. VI, 22, wo die Erklärung von Lange S. 490 ff. der früheren nicht vorzuziehen ist.

Zweites Heft.

Schwebende Thalia.

Taf. IX.

Die schwebende Figur dieser farbigen Tafel wurde in Pompeji gefunden. Ihr gegenüber schwebte in ganz entsprechender Gestalt eine Melpomene, welche durch Keule und tragische Maske bezeichnet ist[1]). Diess führt von selbst darauf dass unter dem Gegenstück Thalia verstanden sey. Der alte Herausgeber zwar nennt sie Polyhymnia, wozu sein Grund wohl nur der gewesen seyn kann, dass unter den neun Herculanischen Musen des zweiten Bandes mit den Griechisch geschriebenen Namen von allen nur diese ohne irgend ein Attribut ist. Doch wird diess ersetzt durch den Finger der rechten Hand, welchen sie sinnend an den Mund legt: und dagegen ist die unsrige nicht ohne ein Attribut. Es besteht diess in den Socken (soccus) an ihren Füssen, die ganz gewöhnlich dem Kothurn entgegengesetzt werden. Dass sie aber beide Hände unter dem Gewand versteckt hält, ist ohne besondere Bedeutung: da man ihr einmal die komische Maske und das Pedum nicht in die Hände geben wollte, so hat man bei deren Haltung nur an den Vortheil für die Figur und ihre Gewandung in ihrem Hinschweben gedacht. Die Farben scheinen sich im Laufe der Zeit, wie an mehreren dieser Gemälde, verändert zu haben. Denn die alten Akademiker geben dem Kleid vom Halse bis zur Hälfte des Leibes violette, übrigens aber gelbe Farbe. Die Schuhe sind auch nach ihnen grün.

1) Pitt. d'Ercol. Vol. VII tav. 20. Zahns Ornamente 1821 Taf. 48. Bei letzterem auch ohne Melpomene, dafür mit einer 1826 in Pompeji gefundnen Figur verbunden.

Opfernde Frau.

Taf. X.

Diese edle kräftige Gestalt voll Würde stellt entweder eine Priesterin oder eine andre Frau vor die ein zierlich gearbeitetes Kästchen mit Rauchwerk (acerra), auf einen grossen runden Teller gesetzt, mit ernster Miene nach dem Altar zu trägt. Sie ist Wiederholung einer früher herausgegebenen Composition aus Portici[1]), die sich nur durch unwesentliche Verschiedenheiten unterscheidet. Denn an dieser schliesst sich der Kranz aus kleinen Blättern, Lorber oder Myrte, ihr Schleier fällt dicht an den Wangen, unten aber der Mantel zu beiden Seiten und bis unter das Knie herab. Auch ist kein Gürtel sichtbar, es fehlt das schmückende Laubwerk neben dem Kästchen auf der Schale, und der andere Arm, welcher auch bloss und über der Hand mit einem goldnen Armband geschmückt ist, reicht bis nah an diese Schale herüber.

---

1) Pitt. d'Ercol. Vol. IV. tav. 1.

Tänzerin.

Taf. XI a.

Diese Figur auf schwarzem Grunde, aus Pompeji vom Jahr 1759, ist zusammen mit einer andern, die oberhalb entblösst den Peplos im Bogen über sich schwingt indem sie tanzend in beiden ausgestreckten Händen einen flachen Korb oder ähnliches Gefässe und einen Zweig hält[1]: und auch sie, obgleich sie die Füsse nicht oder nur wenig zum Tanz bewegt, ist doch nach der Haltung des leichten feinen Oberkleids und ihrer Nacktheit als Tänzerin gedacht. Dass sie bekränzt ist und einen grossen Blumenbündel hält, giebt den Anschein eines von religiösem Brauch entlehnten Tanzes.

1) Pitt. d'Ercol. Vol. IV tav. 19. Dasselbe Motiv mit kleinen Verschiedenheiten Vol. IV tav. 9.

Blumenpflückerin.

Taf. XI b.

Ein Weib in zwanglosem, gefälligem Anzug welches Blumen in ein grosses Horn sammelt, pflückt eine von einem grossen Blumenstock, an welchem sie schon vorbei gegangen ist, halb zurückgewandt, so dass man sieht, sie führt ihr Geschäft eilig und behend aus, sie ist in voller Bewegung. Die früheren Erklärer[1]) nennen die Figur Flora oder eine der Horen: aber Blumen zu pflücken kommt dieser eben so wenig zu als ein Horn, das in der Hand einer Göttin nur das Horn der Amalthea seyn könnte, also nicht der Flora zukäme. Wir sehn vielmehr dass die schönen grossen Ochsenhörner, die jetzt in Unteritalien und Sicilien häufig die Camine schmücken, zu Blumengefässen gedient haben, und dann auch wohl zu dem Ende in Metall und Thon nachgeahmt wurden. Der Blumenstock scheint nicht nach der Natur, sondern willkürlich und frei, wie die Alten meist zu thun beliebten, gezeichnet zu seyn. Die Bestimmung des Blumenhorns möchte auch zu einem Festgebrauch seyn, so dass die Figur den vielen andern die sich auf Feier und Cäremonien beziehen, anreihte. Das Gewand gelb mit violettfarbenem Rande, die Haare blond, das Horn grün, die Figur auf grünem Grunde.

---

1) Pitt. d'Ercol. Vol. III tav. 5. Mus. Borb. Vol. VIII tav. 12. Das Bild wurde 1759 in Gragnano gefunden.

Kanephore.

Taf. XII a.

Auch diese Figur ist in gottesdienstlicher Handlung begriffen. Sie steht in ruhiger Stellung, mit feierlicher Miene, wie in Nähe des Altars, mit einer Schüssel, die Milch oder ein andres Opfer enthalten kann, und hält in der Linken einen Zweig von gottesdienstlicher Bedeutung[1]). Zwei andre Kanephoren, zwischen denen sie in der Mitte stand[2]), halten mit der einen Hand den Korb auf ihrem Kopf, wie es das Natürliche und auch nach den Statuen zu schliessen das Gewöhnliche war[3]), und mit der andern fassen sie unten zierlich das Kleid. Alle drei sind dunkel auf gelbem Grund gemalt.

1) Der Gebrauch von Zweigen, verschieden nach der Cultur, Oelzweig, Lorber u. s. w. zum Besprengen und zum Schmuck, kommt in diesen Gemälden sehr häufig vor. S. Dionys. Thr. ap. Clem. Al. Str. V p. 568, die Ercolanesi T. IV tav. 19. K. F. Hermann Gottesdienstl. Alterth. §. 23 Not. 6.

2) Pitt. d'Ercol. Vol. IV tav. 12.

3) Cicero sagt von den Polykletischen Kanephoren Verr. IV, 3: virginali habitu atque vestitu, quae manibus sublatis sacra quaedam more Atheniensium virginum in capitibus sustinebant, Canephorae ipsae vocabantur.

Jüngling mit Goldgefäss.

Taf. XII b.

Diese schöne und gut gemalte Figur wurde in Stabiä gefunden mit einer andern eines Jünglings, der einen grossen Wedel oder dergleichen hält und einen Strahlenkranz auf hat, abgebildet im 6. Heft Taf. 24. Beide zusammen scheinen bei religiösen Cäremonien ihre Bestimmung zu haben. Der Wedel in der Hand des einen kann zum Sprengen von Weihwasser, zum Anfachen des Opferfeuers oder zum Verwehen der Fliegen von dem Opfer gedient haben, die Zackenkrone mag einen Grund haben welchen sie wolle: Bezug auf einen Gott, den der Dienst angehe, ist nicht zu vermuthen. In Verbindung mit solcher Verrichtung kann der andre Jüngling der eine grosse Amphora trägt, unmöglich Hylas seyn, an welchen zuerst gedacht worden ist; dieser würde auch das Gefäss gebrauchen, statt es einher zu tragen, und schwerlich ein goldnes oder vergoldetes Gefäss, sondern ein gewöhnliches. Diess Gefäss muss den Gottesdienst angehn. Der Mantel des Trägers ist violenfarb, der des andern roth, der Grund weiss.

---

1) Pitt. d'Ercol. Vol. III tav. 24. Mus. Borbon. Vol. VIII tav. 9.

Wasserträgerin.

Taf. XII c.

Auch diese jungfräuliche Wasserträgerin übt kein alltägliches Geschäft; sondern Haltung, Miene, die Art wie sie mit der einen Hand ihr Gewand anfasst, der Anzug selbst zeigen, dass sie einen heiligen und ehrenvollen Dienst verrichtet, an welchem vielleicht weit Mehrere der Feierlichkeit wegen Theil nahmen als die Sache an sich erfordert haben würde.

Blumenträgerin.

Taf. XIII.

Zu derselben Klasse scheint auch diese in Portici gefundene Figur zu gehören [1]. Sie trägt in einem Körbchen Blumen und Kräuter und hält auch in der andern Hand drei Blumenstängel. Ihr Kopf ist mit einem oben in einen Knoten geschlungnen Band und mit einem Blätterkranz geschmückt. Das Kleid ist grün, unten mit drei Streifen besetzt; der Mantel weiss mit Fransen. Dieselbe Vorstellung kommt mit geringen Verschiedenheiten öfters vor [2].

1) Pitt. d'Ercol. Vol. II tav. 31.

2) Ganz ähnlich auf derselben Tafel der Pitt. d'Ercol. nur mit andern Farben der Kleidung; dann Vol IV tav. 48. II, 32. Auch männliche Figuren mit Körbchen und Zweig II, 37 u. s. w. Frauen in ähnlichen Functionen nur mit anderm Festgeräth in Händen sind häufig, z. B. II tav. 29. 31. VII tav. 49.

Eingiessende Victoria.

Taf. XIV a.

Diess Gemälde aus Portici[1]) ist eben so sehr durch die schöne Figur als durch den reichen Schmuck des flatternden Gewandes ausgezeichnet. Ein andrer Name kann ihm nicht füglich gegeben werden als der der Victoria. In die Schale, worauf die Kanne (Prochoos) steht, wird sie dem Sieger, dem sie entgegeneilt, den Trank ausgiessen. Bekannt sind die öfter wiederholten Reliefe, wo sie dem Apollo in das Preisgefäss der Pythien den Nektar eingiesst. Die Uebersetzung dieser archaischen Bildhauerei in diesen frei entwickelten mälerischen Styl giebt ein neues Werk ab. Der weite feine Mantel ist weiss, die Sohlen sind mit rothen Bändern befestigt, das goldne Halsband und die Armbänder sind mit Edelsteinen besetzt; auf dem Deckel der Kanne soll eine Sphinx seyn.

1) Pitt. d'Ercol. Vol. II tav. 39. Mus Borbon. Vol. IV tav. 54, wo B. Quaranta als Fundort irrig Pompeji angiebt und die Figur für die Libation nehmen will, eine weder an sich übliche, noch andre Personificationen einer verwandten Art sich ausschliessende Person. Die Frühern dachten an Hebe oder Victoria, nahmen nur letztere nicht richtig.

2) Zu Pindar p. 453. ed. Boeckh. Victorien von gemalten Vasen, die einem Gott, einem Krieger den Trank eingiessen oder auf einen Altar libiren, habe ich zu Müllers Archäologie S. 667 angeführt.

Bacchische Tänzerin.

Taf. XIV b.

Diess Gemälde wurde in Pompeji 1761 gefunden, gepaart mit einem Gegenstück das durch Bekränzung von Epheu, durch Thierfell, Pedum und Trinknapf (Kantharos) als ein Tänzer am Bacchischen Fest sich zu erkennen giebt. Diesem Tänzer, der den ländlichen, dem Satyr einigermassen nachgebildeten Charakter hat (keineswegs ein „Faun" ist), war eine nach Costüm und Bewegung städtische Tänzerin (nicht eine Bacchante) gegenübergestellt. Was sie in der ausgestreckten Hand hält, ist nicht recht deutlich, weder einer Muschel noch einem Becken oder einer Schelle gleicht es recht; unter dem andern Arm hält sie einen grossen Traubenzweig. Eigen ist beiden Tänzern eine gemässigte, leichte, behagliche Bewegung, ohne bestimmte Figuren des kunstreichsten, angestrengtesten Tanzes. Sie sind auf gelbem Grunde; die Farbe des flatternden Gewandes der Tänzerin ist unbestimmt geworden und sehr erloschen.

1) Pitt. d'Ercol. Vol. IV tav. 48.

Zwei sitzende vornehme Frauen.

Taf. XV.

Gemälde dieses Schlags, die uns in einzelnen Figuren einen Blick in die Sitte der reicheren und gebildeteren Gesellschaft der Zeit und dieser Städte thun lassen, enthalten die vorausgegangenen Hefte mehrere [1]. Das vorliegende ist aus Gragnano von 1760 [2]. Die eine der beiden Damen hält einen Blattfächer, wie sie in diesen Wandgemälden so häufig vorkommen, die andre ein silbernes Gefäss. Die erste hat ein hellgrünes Unterkleid und rothen Mantel, die andre rothes Unterkleid mit einem grünen ins Gelbe spielenden Mantel. Das Haar ist blond mit gelber Schnur, die Ohrringe golden. Die Sessel (κλισμοὶ) sind von Nussbaumholz und mit himmelblauen Kissen versehn. Der Grund ist schwarz.

1) S. Heft II der zweiten Reihe Taf. 1. 2. 4. In dieselbe Klasse gehört bei Zahn Taf. 15 der dritten Reihe.

2) Pitt. d'Ercol. Vol. IV tav. 20.

Tänzerin.

Taf. XVI.

Diese Tänzerin aus Pompeji[1]) kommt genau so noch einmal vor auch aus Pompeji 1761[2]), mit dem kleinen Unterschied dass an der letzteren etwas mehr vom Gesicht zu sehn und der Haarputz etwas anders ist. Beide Gemälde haben auch einen rothen Grund und das Gewand grün, im zweiten ins Gelbe spielend: und man möchte fast an der Verschiedenheit des Originals beider Abbildungen zweifeln. In dieser Art des Tanzes liegt die Kunst nur halb im Körper, halb in den wechselnden Gestalten des den Körper in schnellem Wechsel und wechselnd nach den Theilen enthüllenden und verdeckenden beweglichen weiten Schleiers. Man kann daher andere Figuren, wie z. B. eine im ersten Bande der Pitture d'Ercolano (Taf. 18), als Fortsetzung des Tanzes ansehn, den eine andre, wie die unsrige, darstellt. Zur weiteren Variation dient dann ein silberner Teller, wie hier, ein Blumenzweig, ein Körbchen oder etwas Andres in der Hand, das zugleich die Geschicklichkeit steigert, in Verbindung mit der Beherrschung des Kleids und seiner Falten auch diesem Beiwerk irgend einen Sinn oder Ausdruck zu geben.

1) Pitt. d'Ercol. Vol. VII tav. 39.
2) Daselbst IV tav. 24.

Drittes Heft.

Tänzerinnen.

Taf. XVII. XXIII. XXIV.

Vor allen andern Gemälden aus den verschütteten Städten haben die Tänzerinnen, die mit vier Kentaurengruppen im Jahr 1749 an den Wänden eines einzigen Zimmers gefunden wurden, den Ruf der alten Malerei durch die Welt getragen. Noch vor nicht vielen Jahrzehnten sah man in vielen fürstlichen und andern reichen Häusern in Deutschland und Italien in Farben ausgeführte Copieen gerade nur dieser Stücke, die meistentheils von Reisenden der vorigen Generationen zum Andenken an das Wunder der neuen Entdeckung mitgebracht zu seyn schienen. In Neapel bezauberten sie Anfangs die kunstliebende Klasse so allgemein dass eine lange Zeit verstrich worin die Zimmerverzierer nichts Andres zu thun wussten als Copieen von diesen Tänzerinnen zu machen [1]). Die Kunstgeschichte hat sie in gleicher Weise ausgezeichnet [2]), und nur das Verhältniss der Zeit und zu verwandten Erscheinungen alter Kunst etwas näher zu bestimmen übrig gelassen.

1) Becchi im Museo Borbon. T. VII tav. 33.

2) Winckelmann Kunstgeschichte VII, 3. 17. „Sie sind flüchtig wie ein Gedanke und schön wie von der Hand der Grazien ausgeführt“. H. Meyer Gesch. der bild. Kunst Th. III S. 107. Hettner Vorschule der bild. K. der Alten S. 378: „jene wunderbar schönen, unvergleichlichen Figuren von schwebenden Tänzerinnen die zu dem Schönsten zu zählen sind was je menschliche Kunst hat denken können“.

Das Verdienst des Malers steigt sich wenn wir auf den ursprünglichen Zusammenhang der einzelnen Figuren blicken, welchen zu verstecken freilich die ersten Herausgeber das Ihrige gethan haben. Denn sie sagen nur dass am 18. Januar 1749 in Pompeji in einem und demselben Zimmer die zwölf gleich schönen und vollkommnen Gemälde gefunden seyen die sie hinter einander im ersten Band auf zwölf Tafeln bekannt machen, die Tänzerinnen auf acht (XVII—XXIV) und auf vieren die Kentaurengruppen. Aus dem zwei Jahre früher gedruckten Katalog aber ersehen wir unter N. 530 (p. 105) dass sechs der Tänzerinnen und ein Paar in deren Mitte auf schwarzem Feld vereinigt waren, die nach ihrer Aufeinanderfolge verzeichnet sind, während eine der Tänzerinnen der acht Tafeln unter N. 530 allein steht, die um 3½ Unzen höher ist als die andern in jenem Felde. Die Herculanischen Akademiker stellten diese, die anderswoher genommen ist, unter Taf. XXIII mitten unter die andern neben eine womit sie in der Composition sehr übereinkommt, dieser Aehnlichkeit wegen als Gesellschaftsstück (compagna), wiesen auch den zusammengehörigen ganz willkürlich ihre Reihefolge an. So stellten sie das einzige mit einander tanzende Paar voran, welches unter den sieben Abtheilungen des Feldes die Mitte einnahm, also drei einzelne Tänzerinnen auf jeder Seite hatte. Diese sodann standen wieder paarweise unter sich in Beziehung. Denn es waren zunächst neben dem ganz verhüllten Mittelpaar, zwei halb entblösste Tänzerinnen, in der fünften Stelle Taf. XVIII (bei uns XXIII) und in der dritten eine die ein Tympanon schlägt Taf. XX; an beiden Enden aber sind bekleidete Figuren, in der ersten Stelle die welche einen Teller mit drei Feigen und in der andern Hand ein Kännchen trägt Taf. XXII, und in der siebenten die Krotalenschlägerin Taf. XXI; die zweite und die sechste Stelle endlich nehmen ein Taf. XIX (die Hr. Ternite auf seiner Taf. XXIV giebt) und Taf. XXIV eine die im Tanz einen

Lorberzweig hinreicht und dabei auf der andern Hand einen kurzen Stab emporhält. Zwischen den beiden letzten ist die Uebereinstimmung nur etwa in den grösseren Massen fliegenden Gewandes sichtbar: aber wenn auch in ihnen alle Bezüglichkeit aufhörte, so bliebe sie doch im Ganzen merklich durch den Contrast der halb nackten Figuren mit dem Paar in der Mitte und durch die Gewandfiguren an beiden Enden [3]). Auch durch die Farben ist der Abschluss der Reihe zu einem Ganzen ausgedrückt. Es sind nemlich die beiden äussersten Tänzerinnen, in der ersten und der siebenten Stelle (XXII und XXI), die eine in violettem Kleid mit gelbem Schleier, die andre in eine dunkelblaue Palla gekleidet gewesen, die in zweiter und sechster Stelle aber (XIX und XXIV) gelb und weiss (die letztere mit einem schmalen und abstehenden blauen Ueberwurf), und die in der dritten und fünften (XX und XVIII) ebenfalls in helleren Farben, weiss und gelb. Durch eine spätere Anmerkung der Herculanischen Akademiker erfahren wir dass die Tänzerinnen durch sechs gerade herabhängende Bänder aus Arabesken mit je einem Amor in der Mitte geschieden waren, welche Bänder oben in einer horizontalen Linie durch sieben Seiltänzer abgeschlossen wurden [4]). Im Museo

---

3) Die Kentaurengruppen waren nach dem Catalogo N. 529 in vier blauen Feldern: wie zu diesen die Wand der sieben Tänzerinnen auf schwarzem Grund sich verhalten habe, ist nicht klar. Die von Heinr. Meyer in Winckelmanns Werken Th. V. S. 475 allein aus dem Styl geschöpfte Vermuthung dass die Kentauren und die Tänzerinnen von demselben Maler herrühren, erhält von aussen, da sie aus demselben Zimmer genommen sind, eine grosse Bestätigung.

4) Pitt. d'Ercol. III tav. 34 not. 2. Auch hier wird von den acht Tänzerinnen T. I tav. 17—28 gesprochen, als wenn sie zusammengehörten und nicht die achte willkürlich darunter gemischt wäre. Die Seiltänzer sowohl als die Amorinen sind in diesem Bande Taf. 32—35 abgebildet, aber mit vielen ähnlichen Seiltänzern und zwei ähnlichen Amorinen von andern solchen Arabeskenstreifen desselben

Borbonico findet man nicht bloss ungenaue, sondern durchaus falsche und zugleich widersprechende Angaben, was bei der unglaublichen Oberflächlichkeit und Nachlässigkeit mehrerer seiner Erklärer nicht auffallen darf [5]). Es ist zu bedauern dass von den Akademikern nicht eine Zeichnung von dieser ausgezeichneten Wand im Ganzen und mit Angabe aller Masse, wie sie versprochen und wie sie sie von andern gegeben haben, veröffentlicht worden ist. Wie viel es auch zur Beurtheilung vieler einzelnen Darstellungen darauf ankommt die Einrichtung dieser Stubenmalerei im Allgemeinen zu kennen, ist immer deutlicher geworden nachdem besonders durch W. Gell und Zahn so viele ganze Wände gezeichnet worden sind.

Das farbige Bild unserer ersten Tafel (XVII) ist nach einer Copie die der Maler Camillo Paderni, derselbe der für das grosse Werk der Akademie auch die andern Zeichnungen ausführte,

---

Zimmers vermehrt. Die sieben Seiltänzer der schwarzen Wand (quadro diviso in sette campi neri, alto palmo 1, largo p. $6^1/_2$) sind im Catologo n. DXLV p. 197 verzeichnet.

5) Mus. Borbon. VII, 33. Discuoprirono una stanza per isquisiti ornamenti ragguardevole, nella quale erano sopra fondo nero dipinte con le ballerine che compongono queste sette tavole (33—39) und wiederholt zu tav. 50—52: quella stanza medesima che ci mostrò un si elegante esempio dell' antica pittura nelle quattordici ballerine in questo volume pubblicate, ci ha anche conservato in questi funamboli. — Zu tav. 40 aber wird bemerkt: pure dalle rovine di Pompei, perchè degne di star loro a paragone. So sind also acht Platten mit Tänzerinnen wie in den Pitture d'Ercol. aber statt der sieben einzelnen Tänzerinnen in diesen sind hier je zwei gesetzt und nur bei dem letzten Paar (tav. 40) wird bemerkt dass zu denen des einen Zimmers, worunter sich auch schon eine fremde befindet, andre ähnliche zugezogen seien, wodurch die Täuschung hinsichtlich der andern verstärkt wird. Was Zoega sagt Bassiril. tav. 19 p. 109: — le quali parimente isolate ciascuna per se — decoravan le parieti di triclinii e cubiculi, Pitt. d'Ercol I, 17—24. III, 28—31, IV, 19. 24, kann leicht sehr missverstanden werden.

auf einer Kupferplatte in Oelfarben gleich nach Entdeckung der Tänzerinnen gemalt hat und die von dessen Sohn, dem damals achtundsiebenzigjährigen Obercustoden des Museums in Portici, im Jahr 1824 durch Herrn Ternite erkauft wurde. Sie befindet sich jetzt im königlichen Museum in Berlin und erhält einen erhöhten Werth durch den Umstand dass sie genommen worden ist als die Wandgemälde selbst sich noch in ihrer vollen Schönheit und Frische befanden, an der sie im Laufe der Zeit so sehr viel eingebüsst haben. Die Bühne auf welcher in unsrer Abbildung das tanzende Paar erscheint, ist von Herrn Karl Bötticher erfunden und deshalb hinzugefügt worden um das Bild zum Titelblatt passender zu machen. Dass solche Tänzerinnen im Alterthum nicht auf einer Bühne auftraten, wie sogleich gezeigt werden soll, kommt bei dieser dem schönen Paar hier gegebenen decorativen Bestimmung des Blatts nur darum weniger in Betracht weil hier ohnehin das Paar nicht gegeben werden konnte wie es nach der von mir hervorgezogenen Notiz ursprünglich gemalt war, in der Mitte zwischen sechs andern durch Arabeskenbänder geschiedenen paarweise auf einander bezogenen einzelnen Tänzerinnen. Die Copie in Oel ist übrigens mit dem Format der in den Pitture d'Ercolano gestochenen in Uebereinstimmung *). Die

*) Es war ein glücklicher Zufall dass unsre Bibliothek den alten Katalog besitzt und dass ich ihn zu befragen, was man durchgängig mit Einschluss sogar der Herausgeber des Museo Borbonico versäumt hatte, mir einfallen liess. Denn vermuthen kann ich wohl dass die Bühne auf dem mir mitgetheilten Blatt von Paderni, vielleicht ganz oder theilweise nach andern antiken Malereien, zugesetzt sey, weil einzusehen war, dass diese Art von Tänzerinnen nicht auf Bühnen auftraten; aber es beweisen nur durch den Katalog. Erst nemlich nachdem ich diess gethan, erfuhr ich dass die Copie von Paderni die Bühne gar nicht enthalte, sondern diese von Herrn Bötticher gemacht sei um der Taf. XVII zugleich ein besseres Ansehn als Titelblatt zu geben, wesshalb auch die Ziffer weggelassen worden sey. Leicht also hätte geschehen können dass durch die ohne

Herausgeber behaupten, ihre Stiche seyen in der Grösse der Originale[6]): aber ihre Behauptung ist nicht gegründet, denn nach dem Katalog ist die Höhe der Figuren 1 Palm, d. i. $^5/_{12}$ mehr als in den Pitture. Die beiden einzelnen Tänzerinnen, Taf. XXIII und XXIV, sind nach treuen Copieen gezeichnet welche im Jahr 1790 unter Friedrich Wilhelm II. mit sechs andern angekauft wurden und im neuen Garten zu Potsdam im sogenannten Marmorpalais aufgehängt sind. Diese messen grade einen Palm, wodurch die Angabe des Katalogs bestätigt wird. Im Original möchte daher die Freiheit der technischen Behandlung wenigstens ehmals noch sichtbarer gewesen seyn als sie in der verkleinerten Copie ist.

In dem farbigen Bilde drehen sich die beiden Tänzerinnen im Kreis um und die Leichtigkeit und Kunst womit sie es, schwebend im Aufhüpfen in der Luft, thun, zeigt sich darin dass sie sich nur mit ein paar Fingerspitzen einander zierlich fassen, statt jedes andern Anhalts womit

---

Zweifel zufällig mir vorenthaltne Notiz künftig einmal eine Anekdote entstanden wäre als ein neues Beispiel wie Kunsterklärer bis zu Winckelmann hinauf von übrigens ganz wohlmeinenden Künstlern getäuscht worden seyen. Noch mein Freund Rauch hatte sich gegen einen berühmten Archäologen einen solchen Scherz erlaubt. Sonst ist es im Allgemeinen offenbar seit zwanzig bis dreissig Jahren unter Herausgebern und Zeichnern alter Kunstwerke allgemein Styl geworden aus Respect vor dem Alterthum überhaupt und aus dem vermehrten historischen Sinn und Interesse auf Genauigkeit und Vollständigkeit in Ansehung der Angaben äusserer Umstände und Verhältnisse eben so wie der Zeichnung zu halten und Werth darauf zu legen. Uebrigens wäre es sehr der Mühe werth die Tänzerinnen nach der urkundlich gegebenen Ordnung zusammenzustellen, das Paar in der Mitte und drei und drei, die durch gewisse Bezüge paarweise zusammen gehören, auf beiden Seiten.

6) Die Angabe der Akademiker von den Kupferstichen: di grandezze uguali alle originali. Die Breite des ganzen „in sieben getheilten Feldes“ ist 6 Palmen, nach dem Katalog p. 105 die Höhe der Figuren 1 Palm.

sie gegenseitig den Umschwung unterstützen könnten. Nach den Akademikern war das Kleid der einen gelb, das der andern grün mit rother Einfassung. In dem Stich nach Paderni sind Beiden Sandalen gegeben, mit Schnüren die über den Fuss hinaufreichen. Die andern, einzelnen geben ihre Vorstellung mehr durch das grosse, weite Tuch das ihnen statt Gewandes dient als durch ihre Person. Das Gewand ist an Beiden gelb, bei der einen mit türkischblauem Rand eingefasst; wofür die andre ein himmelblaues Band um den Kopf hat; die Haare blond, wie bei allen übrigen der schwarzen Wand, die auch dei den Römischen Dichtern besonders beliebte Farbe. Die eine (Taf. XXIII) hält einen silbernen (silberfarbenen) Discus oder Teller welcher in wechselnder Haltung vorzüglich gut zu ihren Figuren dienen mochte. Diess zeigt auch eine der im vorhergehenden Heft abgebildeten Tänzerinnen (Taf. XVI). Zuweilen ist auch das Tamburin, ohne Schellen, ganz ähnlich einer solchen Platte, wie im Museo Borbonico VII Taf. 40, bei Zoega Taf. XIX.

Tänzerinnen die nichts weiter oder ohne besondern Charakter sind, kommen weder vor unter den früheren Kunstwerken vor diesen Pompejischen, noch werden solche Bilder auch nur von einem Schriftsteller genannt. Dieser Umstand ist nicht zufällig. Es ist ein grosser Irrthum Zoegas dass er die zwei schönen Tänzerinnen eines Albanischen Reliefs (Taf. XIX), die einzigen in Marmor die mit den berühmten gemalten vollkommen übereinstimmen und nach ihm auch nach Gemälden ausgeführt sind, thymelische nennt, „den Tanz Emmeleia vorstellend, der zuweilen in den tragischen Aufführungen als Intermezzo diente", und Mimen, die dann auch ausser den Theatern bei den Gastmälern erschienen seyen. Visconti hegte dieselbe Vorstellung [7]). Diese Art theatralischer Belustigung ist dem Al-

---

7) Indem er die Figur Mus. Pioclem III, 30 Tänzerin irgend

terthum fremd und Emmeleia und Mimus haben ganz andre Bedeutung als die hier angenommene. Die Frage ist daher nicht unwichtig wie diese Malereien sich denn sonst zu den Sitten der Alten verhalten, da in ihrer Kunst sich jeder bedeutendere Kreis besonders Bildungen auf wirklichen Gebrauch und Erscheinung entweder im Leben oder in der Poesie zu gründen pflegt*).

Platon [8]) unterscheidet zwei Arten des Tanzes, den poetischen oder nachahmenden und den natürlichen, wie wir ihn nennen wollen, den „des Wohlbefindens, welcher der Leichtigkeit und Schönheit der Glieder und Theile des Körpers wegen allen die zukommende Beugung und Spannung verleiht". Aber so untergeordnet war die letztere Art bei den Griechen dass Plutarch und Lucian, wenn sie vom Tanz reden, sie ganz ausschliessen und den Tanz überhaupt nur als mimisch oder darstellend gelten lassen [9]). So

---

einer grossen Orchestra nennt und ihren Epheukranz als Zeichen ihres Siegs in einem theatralischen Wettkampf betrachtet. Auch Finati spricht im Mus. Borbon. XI, 5 von theatralischen Vorstellungen die nachher zu öffentlichen und Privat-Gastmälern übergegangen seyen. Ein 1824 im Syrakus gefundnes Bruchstück eines Thonreliefs enthält zwischen Jonischen Säulen tanzende Figuren, zwei weibliche und eine männliche, delle antiche fatture di argilla che si trovano in Sicilia, in Palermo 1829 tav. X, worin der Herausgeber p. 133—136 eine festliche Aufführung in einem Tempel erblickt. Es ist aber in dem Fries nur die Sitte nachgebildet in den Intercolumnien der Säulen Statuen aufzustellen oder Gemälde aufzuhängen, wie in Alexandria nach Athenäus V p. 197 e.

*) Nur aus Uebereilung kann daher Overbeck in seinem Pompeji S. 406 von „jenen im Alterthum so viel gepriesenen geistvollen mimischen Tänzen die wir nur mit den höchsten Leistungen unsres Balletts vergleichen können", aus Pompeji sprechen und zugleich die folgende Ausführung loben.

8) de legg. VII p. 795 e. (Eine andre Eintheilung p. 814 ff.)

9) Plutarch. Symp. IX, 15, 2. Lucian. de salt. 69. So theilt auch Wachsmuth Hellen. Alterthumskunde Th. II S. 736 2. Ausg. „die gesammten Tänze der Hellenen in kriegerische und gottes-

sehr hatten die Chöre der verschiedenen Götterdienste und die künstlichen Tänze des Theaters und die mimischen unter den manigfaltigsten Namen ihre bestimmten Formen herrschend gemacht dass nur wenig von dem einfachen aus dem Drang der Fröhlichkeit entsprungnen Tanze die Rede ist, wenn man nicht auf die Homerischen Mahle und ihren Verein von Tanz, Kitharis und Gesang oder auf den Tanz der Musen um die Quelle bei Hesiodus zurückgehen will. Ohne Zweifel gehörten der Hauptart des natürlichen Tanzes die örtlichen volksmässigen Tänze an, die von den Alten erwähnt werden [10]), und die häufig unter einem besonderen Namen auch besondere bestimmte Tanzformen verrathen. Aber diese alle sind aus den bestimmten Kreisen worin man sich sie zu üben und zu schauen erfreute, nicht hervorgehoben worden. An den Dionysien durften schöne Tänzerinnen den Zechern nicht fehlen, wie wir aus Aristophanes sehn [11]); und diese erschienen vermuthlich schon damals unter der leichten Verkleidung von Horen, Bacchen und Nymphen, wie es an diesem Fest noch in den spätesten Zeiten gehalten wurde [12]). Wie in der Lust des Festes, so an den Symposien überhaupt und an andern Privatfesten. Platon sagt im Protagoras (p. 347 d), nicht Flötenspielerinnen, Tänzerinnen und Psaltrien, sondern ihr eignes Gespräch diene den Ge-

---

dienstliche (unter welchen letzteren die theatralischen begriffen sind) ein und Becker in seinem Charikles I S. 500 f. sagt: „das Wesen alles Griechischen Tanzes ist Mimik — jederzeit Darstellung einer inneren Vorstellung".

10) Aristoxenos bei Athen. I p. 22 b zeichnet die Lakonischen, Trözenischen, Ezizephyrischen, Kretischen, Jonischen und Mantineschen Tänze wegen der Bewegung der Hände aus. Herodot nennt Lakonische und Attische Tanzfiguren (σχημάτα) VI, 129, Sikyonische Athenäus XIV p. 631 d. Verrufen sind die Jonischen Tänze (Plaut. Pseud. 1273. Hor. Carm. III, 6, 52), die Sybaritischen Max. Tyr. XXXIII.

11) Acharn. 1092.

12) Philostr. V. A. IV, 21 p. 158.

bildeten bei den Symposien zur Unterhaltung. Auch diese Tänzerinnen der Zecher nahmen gern den Namen von Horen und Nymphen an, wie denn Xenophon in seinem Symposion (VII, 5) solche Tänzerinnen welche Chariten, Horen und Nymphen in den Gestalten worin sie gemalt wurden, vorstellten, anziehender für die Gesellschaft hält als Schwerdtertänze und ähnliche Kunststücke. Wir lesen von einem höchst prächtigen Hochzeitsfest wobei die Tänzerinnen als Nereiden und Nymphen erschienen [13]. Alle diese angenommenen Personen haben mit einander gemein dass sie ein freies und anmuthiges Spiel im Wechsel der Tanzbewegung mit weiten, leichten durchsichtigen Tüchern statt Gewändern gestatteten und die augenblickliche Entblössung reizender Körper, die solche Bekleidung und solches Spielen mit sich führten, gleichsam mit ihren Namen verdeckten: denn solchen Göttinnen war die Nacktheit durch Dichtung und Kunst gestattet und wie vorgeschrieben. Zugleich diente Alles was diese Personen unterschied, wie Blumen, Zweige, und Früchte der Chariten, der Horen, Tympanon oder Tamburello und Krotalen der Bacchischen Nymphen, nur dem natürlichen und Allen gemeinschaftlichen Tanze zur Verschönerung oder zum Schmuck der Figuren, zur Abwechselung des Costüms: eben so die verschiedenen Bekränzungen, die Farbe des Schleiers, wie z. B. die grüne für Nereiden. Am häufigsten erschienen die Tänzerinnen wohl als Tympanistrien und Krotalistrien, die auch die Kirchenväter nennen wenn sie gegen die Ausschweifungen der Gelage eifern und die Dichter gewöhnlich, die ihre Schönen der lockeren Art preisen [15]. Leicht ist zu unterscheiden zwischen eigentlichen Bacchantinnen des Bacchischen Thiasos und Tänzerinnen der ge-

---

13) Athen. IV p. 130 a.

14) Cic. ad Pis. 9 neque collegae tui cymbala et crotala fugi.

15) Wie Cornelius Gallus seine Candida, Brunck. Anal. II, 277, ἡ κροτάλοις ὀρχηστρὶς Ἀρίστιον — παννυχίδων τερπομένη καμάτοις.

wöhnlichen Art als Bacchen, wie unter den berühmten der Pitture d'Ercolano T. I tav. XX. XXI eine das Tamburin und eine Krotalen schlägt, eine andre T. III tav. 31 einen Thyrsus und dazu den Korb der Erstlinge auf dem Kopf hält, eine andre im Museo Borbon. T. VII tav. 40 Thyrsus und Tympanon trägt, ohne darum aus dem Charakter der übrigen Tänzerinnen zu fallen [16]).

Erst als die öffentlichen Feste mit dem Verfall Griechenlands gesunken und von den Höfen aus die Schwelgerei mit Glanz umgeben und mit Geschmack ausgebildet wurde, konnte eine Tanzkunst sich heben die von öffentlicher Anordnung, Absicht und Schule, von religiöser Ceremonie, vom Theater völlig unabhängig geblieben war, und unscheinbar im Kreise der Privatbelustigung sich gehalten hatte. Dass die Dienerinnen dieser Kunst zum Gegenstande des Wetteifers für die geschicktesten Maler geworden sind, wie es ihren Schwestern, den Auletriden und Psaltrien, nicht zu Theil werden konnte, verdanken sie dem schönen Schauspiel welches sie dem Auge darboten durch eine im Ganzen äusserst einfache Kunst, die bei unerschöpflicher Manigfaltigkeit in ungezwungner anmuthiger Bewegung des ganzen Körpers und einem gleichsam mitspielenden leichten Anzug, sich doch im Ganzen in einem engen Kreis umdrehte, darum gerade weil sie auf besonderen bestimmten Ausdruck von Gedanken und Gefühlen oder charaktervolle Darstellung

16) Auch die schon erwähnten des Albanischen Reliefs tav. XIX sind eine Tympanistria und eine Krotalistria, wobei Zoega die gänzliche Verschiedenheit des Anzugs von dem was die Dionysischen Marmore darbieten und das Gesetzte, Ernste des Tanzes hervorhebt. In demselben Werke sind tav. V zwei Paare von Bacchen alle mit dem Tympanon, wovon das eine in den gewöhnlichen Tanz fällt (so dass eigentlich Mänaden und Tänzerinnen als Bacchen absichtlich neben einander gestellt scheinen) So haben auch die Chöre von Mänaden tav. LXXXIII s. viel von dem Charakter der Tafeltänzerinnen angenommen. Tänzerinnen als Bacchen sind auch die bei Spon Miscell. p. 21 N. 40—42.

sich nicht einliess, sondern mit den verschiedenen zur Abwechslung der Erscheinungen in die Hand genommenen Gegenständen nur ein leichtes Spiel trieb. Darum konnte auch diese Kunst von der verführerischen Lady Hamilton (übelen Andenkens) in Neapel erneuert werden. Diese körperliche Kunst leichter anmuthiger Beweglichkeit hat sich durchaus malerisch ausgebildet und einen neuen fruchtbaren Gegenstand für die Malerei abgegeben. Der Unterschied des modernen Kunsttanzes, in so fern er von der Natur und dem Kunstschönen sich entfernt und grossentheils in Kunststücken einen durchaus unkünstlerischen und geschmacklosen Charakter annimmt, lehrt uns durch die Vergleichung und den Gegensatz die anmuthige Natürlichkeit noch lebhafter schätzen [17]). Von den Griechen ist die Sitte dieser Vergnügung der Tafelnden und der Trinkgelage zu den Römern übergegangen. Der ruhigere, gelindere Charakter des Tanzes, den Tänzerinnen im Ganzen eingehalten sehn, war in der Art desselben ursprünglich begründet: der entgegengesetzte, das Ausarten eines anmuthigen, reizenden Schauspiels in die wilde Bewegung einer Staunen erregenden Kunstspringerei hätte mit dem Mahl und mit dem Raum sich nicht wohl vertragen *). Sehr natürlich dass man mit Bildern von Tänzerinnen vorzugsweise die Wände der Triclinien schmückte, und hier konnten viele vereinigt werden während sie gewöhnlich

---

17) Queste antiche ballerine ci fanno fede non solo dell' eccellenza dell' arte della dipintura, ma anche dell' arte del ballo, sagt auch einer der Erklärer des Bourbonischen Museums VII, 36 mit lebhaftem Eifer gegen die Verkehrtheiten des jetzigen Theatertanzes. Derselbe erklärt VII, 33. XII, 34 sehr einseitig die so viel grössere Vollkommenheit der Tanzkunst bei den Alten aus dem Luxus der Römer bei allen Gastmälern Tänzerinnen zuzuziehen.

*) Tänzerinnen bei der kaiserlichen Tafel in Warschau im October 1850 wurden in den Zeitungen erwähnt.

nur einzeln oder in sehr geringer Zahl ihre Vorstellungen machten.

Die Vorbilder für die schönen Tänzerinnen aus Pompeji nach dem allgemeinen Charakter dieser Art des Tanzes, die wir ohne die Wandgemälde kaum kennen würden, dürfen wir also voraussetzen in den Jahrhunderten nach Alexander, aus denen uns so viel weniger Nachrichten über Künstler und Kunstwerke zugekommen sind als aus den grössten Zeiten der Kunst. Denn dass diese Gemälde Nachbildungen früherer Meisterstücke und im wesentlichen nicht von einem Wandmaler in Pompeji erfunden worden seyen, steht ausser Frage. Den 1749 entdeckten kommen ziemlich nah vier andere Tänzerinnen von einer Wand in Pompeji (auch auf schwarzem Grunde), die in den alten Pitture d'Ercolano im dritten Bande Taf. XXVIII—XXXI edirt sind, eine die wir Taf. XVI wiederholt haben, und mehrere die später an das Licht gezogen worden sind.[18]) Einen mehr oder weniger grellen Unterschied, wohl nicht allein unter den Malern, sondern auch durch die Entfernung von den alten guten Vorbildern nehmen wir wahr wenn wir auf manche andere blicken.[19]) Von den Kentaurengruppen welche, wie schon bemerkt, vermuthlich mit unsern Tänzerinnen von einem und demselben Maler herrühren und die auch nach Geist und Erfindung ungefähr derselben Periode anzugehören scheinen, lässt sich ein älteres Vorbild nachweisen, nemlich die Centauri Nymphas gerentes unter den Statuen auf deren Besitz Asinius Pollio stolz war, ein Vorbild von der einen wenigstens auch buchstäblich, eigentlich aber von allen, da die drei andern nur Variatio-

---

18) Mehrere unter denen im Mus. Borbcn. T. VII tav. 30—40, mehrere als Horen schwebende, welche Zahn abgebildet hat u. s. w.

19) Pitt. d'Ercol. T. IV tav. 9. 19. 24. Vier das. T. VII tav. 40—43, wovon drei aus Pompeji, eine aus Herculaneum. Auch in ganz ruhiger Stellung kommen sie vor wie T. IV tav. 12.

nen einer einzigen Erfindung sind, dergleichen auch Plinius in seinen kurzen Worten einschliesst.[20]) Diess waren also Werke einer älteren Zeit wenn auch ihr Meister Arkesilas von einem, wie es scheint, noch älteren Bildhauer oder Erzgiesser dieses Namens unterschieden werden muss, gewiss von grosser Geltung unter den Kunstfreunden. Tänzerinnen hingegen werden uns, wie ebenfalls schon bemerkt, unter den alten Kunstwerken, unter denen Opfernde Betende, Kanephoren, Bacchische Tänze so zahlreich vorkommen, nicht genannt, nur ein einziger Tänzer von einer Malerin Alkisthene, vermuthlich ein mimischer, da diese so sehr bewundert wurden: denn Statuen zu Ehren berühmter Tänzerinnen, deren einige vorkommen[21]), müssen von Bildern des Tanzes unterschieden werden. Sehr zu beachten ist hinsichtlich der Periode, in die wir die Tafeltänzerinnen als einen beliebten Gegenstand der Maler setzen, dass sie in den Vasengemälden noch nicht vorkommen, obgleich diese Flöten- und Lautenmädchen bei den Zechern häufig genug darstellen. Auf die Erfindung des Pylades unter Augustus, die Pantomimen, möchte die immer höher gestiegene Lust an den Schaustellungen der Tafeltanzkunst und ihre eigene immer feinere Ausbildung nicht ohne Einfluss geblieben seyn, indem von dieser Seite das neuere malerische Element zu dem älteren mimischen, theatralischen hinzutrat, um vereinigt und verschmolzen die Schaulustigen fast mehr als fortan irgend eine andere Kunst anzuziehen und zu bezaubern.

20) Plin. XXXVI, 5, wo arcaesilae statt des falschen Archesitae im Cod. Bamberg. sich findet. Nymphen wird auch für Bacchische Nymphen gesetzt.

21) Von Leontios, vermuthlich unter Justinian, enthält die Anthologie sechs Epigramme auf die Bilder von vier berühmten Tänzerinnen in Byzanz, Brunck. Anal. III p. 104 n. 5—10. Man kann sie im Allgemeinen sich vorstellen nach der Statue ehemals Colubrano, im Mus. Pioclem. III, 30 s. Not. 7. Die Erzstatuen der Antich. d'Ercol. VII, 70 ss. (Mus. Borbon. II, 4—6) sind nicht „wie im Tanze vorgestellt", wie der Kunstgeschichte VII, 2, 17 oft nachgesprochen worden ist.

Tänzerinnen.

Taf. XVIII.

Nach der Bemerkung des Herrn Ternite waren in der Sammlung in Portici keine andern Bilder von derselben Hand von welcher diese beiden Darstellungen herrühren, ausgeführt. Auch nachdem sie in ihrer jetzigen Aufstellung in Neapel mit vielen seitdem in Pompeji ausgegrabenen Bildern, namentlich auch von Tänzerinnen vermehrt worden ist, möchte diese Bemerkung anwendbar sein. Die sehr ruhige und gemessene Bewegung der hier abgebildeten wird geflissentlich auch durch die Art der Beschäftigung die sie ihrer rechten Hand geben, bedingt, vielleicht auch durch die Art wie sie von dem was sie in der linken halten Gebrauch machen. Diess scheint nemlich bei der einen eine kurze Fackel zu seyn, die durch ein kleines zur Aufnahme der abfallenden Asche bestimmtes Becken gestreckt ist, bei der andern ein dürrer Zweig oder Stengel. Gefälliger ist grün und belaubt: das Kahle und Dürre scheint daher eine besondre Absicht zu haben und vielleicht gehörte unter die vielen Variationen einer im Ganzen einfachen Tanzweise auf die uns so manche Gemälde hinweisen, auch die dass ein Paar sich entgegen schwebte und in gelinden Ausbeugungen wieder vermied, wovon die Eine der Andern einen leicht feuerfangenden Stengel anzuzünden suchte, diese ihn vor der Flamme zu schützen und, wenn er Feuer gefangen hätte, diess auszulöschen oder auch ihrerseits damit zu spielen hatte. Dass die beiden Figuren ein Tanzpaar abgeben oder Bezug auf einander haben, scheint die Uebereinstimmung in ihrem Anzug und ihrem Rhythmus zu verrathen.

Weibliche Figuren.

Taf. XIX. XXI.

Diese beiden Figuren ist man nicht berechtigt Tänzerinnen mit einer Dose, mit einem Korb in Händen zu nennen. Es sind grosse, kräftige ruhig stehende schöne Gestalten, denen aber, um sich in tanzende Bewegung zu setzen, diese Gegenstände kein Hinderniss seyn, vielmehr zu einem Unterscheidungszeichen und zum Anlass eigenthümlicher bedeutungsloser Geberdung und Haltung dienen würden, die im spielenden Tanze durchzuführen wäre.

Weibliche Figuren.

Taf. XX.

Von den drei auf dieser Tafel zusammengestellten Figuren stellt die erste eine vom Gewand schön umflatterte Tänzerin nach der Natur dar; nach dem Geschmack der Zeit an diesen Gestalten und nach dem Geschmack derselben zugleich an der Unnatur oder an den aufgelösten architektonischen Formen, Gesetzen und Zweckbegriffen, die ebenfalls einem Spiel endloser Entstellung und Abwechslung als leere Erscheinung für das Auge dienen, ist diese Tänzerin zur Parodie einer Karyatide gemacht. Sie steht nicht an einem Pfosten, sondern dient selbst zu einem solchen und das Missverhältniss der winzigen Säule worauf sie steht, und der andern welche sie trägt, mit verstärktem Contrast zwischen der Dünnheit derselben und dem Gewicht ihres ernsten und derben Gesichts, ist nicht als ein einzelnes Versehn, sondern als Ausfluss eines ganzen Systems oder eines launenhaften, verkehrten Geschmacks in der Decorationsmalerei zu betrachten. Eine sehr trockne Art von Grotesken.[1])

Der Maler der beiden andern Figuren hat beliebt durch deren unteren Theil an die pfeilerartigen alten Schnitzbilder zu erinnern, während die mittlere[2]) ihr Gewand fasst wie es auch eine Tänzerin einen Augenblick thun könnte,[3]) und die andere seltsamerweise eine grosse Muschel vor sich hält.

1) Aehnlich sind die Atlanten Pitt. d'Ercol. II tav. 34—36.
2) Diese ist in den Antich. d'Ercol. VII tav. 23 schon abgebildet.
3) Mit dieser Figur kommt überein Pitt. d'Ercol. III tav. 22.

Zwei Figuren.

Taf. XXII.

Auch diese beiden Figuren finden sich eben so wenig als einige der vorhergehenden anderswo schon abgebildet. Was beide in ihren Händen halten und was sie damit wollen, möchte schwer zu sagen seyn: und bei der phantastischen Willkür die in so vielen dieser Wandmalereien herrscht, verlohnt es sich sehr oft auch nicht nach einem Gedanken zu fragen, der durch das eine oder durch das andre Beiwerk der Figuren ausgedrückt seyn könne. Die eine ist auf einem phantastischen Fussgestell, wie z. B. Mars in einer Nische in den Pitture d'Ercol. T. IV tav. 2 aufgestellt, und dabei in tanzender Stellung wie in denselben T. VII. tav. 49 sieben theils männliche theils weibliche Figuren,[1]) „welche Statuen vorstellen (fingono di rappresentare statue), alle in tanzender Bewegung."

1) Tutti in Portici nello stesso luogo, tutti in campo turchino, vermuthlich alle von einer einzigen Wand, Minerva die mittelste der sieben Figuren.

Viertes Heft.

Narcissus an der Quelle.

Taf. XXV. XXVII.

Die Schönheit des auf dem Quellenrande sitzenden in Liebessehnsucht schmachtenden, sich still verzehrenden Jünglings von Thespiä ist zu einfach und zu klar auf den ersten Blick um einen einzigen Fingerzeig zu vertragen. Bekannt genug ist auch die Fabel dass er in sich selbst verliebt war und starb aus Liebe zu seinem eignen Bild im Brunnen, von dem er nicht erhört werden konnte. Doch ist es nöthig, um die Fabel und die Bilder des Narcissus ganz zu verstehn, sich über den üblen Eindruck den uns die aus Plato [1]) und Andern bekannte Moral der Böotier und Eleer macht, hinwegzusetzen, die Moral die seit einer nicht näher bekannten Zeit dem Jüngling den gleichen Anspruch auf des Jünglings Liebe gab als dem Mädchen. Der Glaube dass die Liebe ihre schützenden und rächenden Götter habe, wie Tibull sagt: sunt sua numina amanti, spielt in mehreren Griechischen Volkssagen. Nach der eines Tempels in Paträ bei Pausanias (VII, 21, 1) tödete die kalte Kallirrhoe sich selbst nachdem der liebende Koresos, den sie immer verschmäht hatte, für sie gestorben war: die Gottheit selbst schritt ein gegen die harte Schöne. In Athen, heisst es bei demselben (I, 30, 1), hatte Meles einen Metöken oder Pfahlbürger Timagoras (obgleich er,

1) Sympos. p. 182. b.

was der Name andeuten soll, persönlich ehrenhaft war, aus Standesvorurtheil) in den Tod aus Liebesschmerz getrieben und stürzte sich von demselben Felsen herab wo jener den Tod gesucht hatte, worauf denn die Metöken dem Anteros (als Liebesrächer) einen Altar setzten. Aelian von der Vorsehung [2]) erzählt ausführlicher die Novelle wie der stolze Melitos (Süssling, Zierling, wie er ihn nennt) dem Timagoras immer neue Liebesproben auferlegte und ihn täuschte, der dann gerächt und mit einem Denkmal geehrt wurde. Hermesianax, Ovid [3]) und Plutarch haben eine ähnliche Geschichte von einer Schönen in Salamis in Cypern, die den Treuliebenden geringeren Standes (humili de stirpe creatum) nicht erhörte und im Hinblick auf seine Leiche versteinert wurde, und in Cypern und sonst wurde eine mitleidige oder barmherzige Aphrodite verehrt [4]).

Die Sage von Narcissus wird verschieden erzählt. Die spätere aus der Fabel in das Geschichtliche etwas derb umgedeutete Erzählung ist bei Konon (24). Der schöne Narcissus von Thespiä verschmäht einen Liebhaber der zuletzt ihm gesteht dass er ohne seine Gegenliebe das Leben nicht werde ertragen können. Narcissus schickt ihm ein Schwerd zu und jener tödet sich darauf vor der Thüre des Hartherzigen

2) Bei Suid. v. *Μελ.*

3) Jener in der Leontion bei Anton. Lib. 39, dieser Metam. XIV, 698—791. Plut. Amator. 20.

4) *Hesych.* *Ἐλεήμων, ἐν Κύπρῳ καὶ Χαλκεδονίᾳ ἡ Ἀφροδίτη,* welcher, wie Ovid sagt, dura perosa pectora. Auch Bocaccio erzählt im Decamerone V, 8 ein abschreckendes Beispiel, von einem gespenstischen Ritter nemlich der in dem berühmten Pinienwald bei Ravenna seine hartherzige Geliebte jeden Tag zu Tode jagt und auf dessen Anblick ein andres sprödes Fräulein von Ravenna sich erweicht und ihren Liebhaber erhört. Schöner ist was aus der Dauphinée im späten Mittelalter erzählt wird, dass Melusine Diamanten ausstreut, welche dem Liebenden der hineinschaut, den entfernten Gegenstand seiner Liebe zeigen; wer aber keine Seele liebt, in dessen Hand verwandelt sich der Diamant in einen Bergkrystall.

zigen, nachdem er vorher um einen Rächer gebetet hat, der nicht ausblieb. Darum ist dem Verschmähten selbst der Name Amynias, Rächer gegeben[5]. Denn Narcissus fällt in Liebe zu sich selbst, fühlt sein Unrecht und bringt sich um, und die Thespier glauben, aus seinem Blut sey die Narcisse entsprungen. Diess ist beibehalten aus der Volksfabel, die ihrer naiven Einfalt nach gewiss sehr alt ist, obgleich der Thespische Narcissus erst nach Alexander vorkommt, seit dessen Zeiten allen örtlichen Alterthümern und Sagen grössere Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Die Narcissen sind auch jetzt noch häufig genug am Kephissos bei Thespiä. Ihr Name aber ist geschickt auf den starren kalten Jüngling übergetragen (was die Bedeutung seiner Verwandlung in die Blume ist), da ihr Geruch narkotische Wirkung hat, in Sopor, also Unempfindlichkeit versetzt, und doch zugleich die schönsten weissen Blätter hat, wie denn auch zur Mutter die Nymphe (eine Nymphe und als Vater der Fluss weil am Wasser die Blume gedeiht), die Nymphe Leiriope oder Leirioessa dem Jüngling gegeben ist um auf seine Schönheit, auf Lilienweisse hinzudeuten, oder weil die Narcisse zur Familie der Lilien gerechnet wurde[6]. Die Eingenommenheit von sich selbst aber, welche die Schönen

---

5) *Ἀμινίας*, *Ἀμινίου*, nicht zu ändern in *Ἀμεινίας*, sondern in *Ἀμυνίας*, oder so zu verstehen, indem in vielen Namen ῑ für ῡ geschrieben und zu verstehen ist. Aesch. Tril. S. 613. Eine absichtliche Verwechslung beider Namen wurde bei Aristophanes Nub. 31 von dem Scholiasten gesucht. Boisson. Anecd. IV, p. 469 *Ἀμινιανοῦ τινος ἕνεκεν οἱ θεοὶ τὴν Στύγα ὀμνύουσιν* — Porphyr. ap. Stob. Ecl. I, 2 p. 1014 *τὸ δὲ ὕδωρ — φύσιν ἔχον ἀμύνεσθαι τοὺς κατ᾽ αὐτοῦ ψευδῶς ὀμόσαι.*

6) Theophr. H. Pl. VI, 6, 9 u. A. bei Schneider T. III. p. 519 s. Plin. XXI, 11. 12. Man sagte, weiss wie Narcisse und roth wie Rosen, Achill. Tat. I, p. 44, und *ὑδατίνη νάρκισσος* wird von Meleager ep. 92 gesagt. Stat. Theb. VII, 340. Thespiacis jam pallet in agris. Trux puer, orbata florem pater alluit unda.

zu der stolzen und harten Unempfindlichkeit verleitet, ist auf das Lieblichste versinnbildet durch das Selbstbespiegeln wozu die klare Quelle dienen muss, da der Ländlichkeit andre Spiegel nicht zukommen. Ovid, der die Geschichte in einer ihrer Einfalt angemessenen, aus Kindlichkeit und Witz und Zierlichkeit gemischten Weise, die jetzt bei aller Höhe der Kunst und der Nachahmung kein Dichter irgend einer Sprache erreichen könnte, erzählt[7]), knüpft sie an den Tiresias an, der den Ausspruch thut, lang werde Narcissus leben wenn er sich nicht selbst sähe[8]), und verschlingt andererseits mit ihr eine reizende physiologische Schilderung der Nymphe Echo, welche Narcissus, nachdem ihn viele Jünglinge und Mädchen begehrt, er mit vielen Nymphen und Jünglingen gespielt hatte, dahin brachte sich in den Wiederhall aufzulösen, bis endlich Einer zum Himmel flehte dass er so lieben und so des Geliebten nicht theilhaft werden möge wie er, Nemesis aber diesen erhörte und er nun um „eine Hoffnung ohne Körper“, ein Schattenbild, sein eignes, sich verzehrt und nichts von ihm übrig bleibt als die Blume. So leicht und anmuthig, so tändelnd und doch mit so vielen Anklängen an Natur und Leben die Griechischen Fabeln unter einander zu verschlingen, haben nur die Pierin Del Vaga und Genossen noch einmal vermocht, die auf ähnlichen Standpunkten der Fabel gegenüber und in nahverwandter Begeisterung und Genialität erfanden und an Wänden und Decken ausführten.

Dem Pausanias (IX, 31, 6) zeigten die Thespier bei

---

7) Metam. III, 339—510.

8) Daher bedeutet in Artemidors Traumbuch II, 7 sich im Wasser sehen den Tod. Ovids *si se non viderit* deuten die Vatic. Mythographen I, 185, II, 180: *si pulchritudinis suae nullam habuisset notitiam, si pulchritudini suae non adeo confiderit.* Die Nymphen singen dem Narcissus wie er in das Wasser schaut: *πολλοί σε μισήσουσιν ἐὰν σαυτὸν φιλῇς*, dich werden Viele hassen wenn du selbst dich liebst. Suid. v. *Πολλοί σε*, Apostol XVI, 44.

einem Schilfrohrsumpf die Quelle bei welcher Narkissos, indem er seinen Schatten in ihr anblickte, aus Liebe gestorben sey. Sie hatten auch eine andre Erzählung, wonach Narkissos eine Zwillingsschwester hatte, ihm in Gestalt und Haar, auch im Anzug ähnlich und seine Jagdbegleiterin, in die er sich verliebte. Da sie ihm starb, gieng er zum Brunnen um in seinem eignen Bilde das ihrige zu schauen und gab sich so sehr seiner Liebe hin, dass er auch selbst verschied. Diese natürliche Erklärung, welche von dem rührenden Jüngling den Flecken selbstsüchtiger Eitelkeit und Herzlosigkeit abnimmt, und ihn zu einem sentimentalen Schwächling in der Treue macht, gefällt dem Reisenden so gut dass er hinzufügt, die Narcisse sey ja auch schon früher gewesen, indem nach dem Hymnus des weit früheren Pamphoos Persephone beim Pflücken der Narcissen geraubt worden sey. Aus ihrem Namen und der Betäubung ihres Geruchs folgte dass sie zum Erstarren der Natur und zum Tod in Beziehung gesetzt[9]), der Demeter und der Persephone, den Erinnyen zum Kranz geeignet und sonst als Todesblume gebraucht wurde. Die Thespier machten die Narkissossage, wenn sie nicht bei ihnen erfunden war, bei sich einheimisch weil sie einen besondern uralten Dienst des Eros hatten, auf den sie in späterer Zeit die allgemein Hellenische Vorstellung des Eros bezogen, daher auch Thespiä durch nichts so berühmt war als durch den Eros, die Aphrodite und Phryne von Praxi-

9) Cornut. N. D. c. 35 p. 216 ed. Osann. *οἷον διαναρκᾶν τοὺς ἀποθνήσκοντας.* Plin. XXI, 19 *a narce (νάρκῃ) narcissum dictum, non a fabuloso puero.* Plutarch. Symp. 3, 1. *καὶ τὸν νάρκισσον ὡς ἀμβλύνοντα τὰ νεῦρα καὶ βαρύτατας ἐμποιοῦντα ναρκώδεις· διὸ καὶ ὁ Σοφοκλῆς αὐτὸν ἀρχαῖον μεγάλων θεῶν* (*Μεγάλαιν θεαῖν* Oed. Col. 682) *στεφάνωμα, τούτεστι τῶν χθονίων, προσηγόρευκε.* Eustath. ad Il. 1 p. 174 *νάρκισσος Ἐριννῦσι στεφάνωμα· νάρκισσος γὰρ ἐκ τοῦ ναρκᾶν παρηχεῖται καὶ τοῦ ναρκᾶν Ἐριννύες τοῖς κακούργοις παραίτιοι.*

teles, den Eros von Lysipp [10]). Dem Eros feierten sie auch ein glänzendes pentaeterisches Fest auf dem nahen Helikon. Bei der Böotischen Stadt Graia war nach Strabon (IX p. 404 a) ein Grab des Narcissus, dem man nur schweigend sich nahen durfte, mit dem Sinn vermuthlich dass man über die Hartherzigkeit des Narcissus nachdenken solle, wie dergleichen bedeutsame Volksgebräuche auch sonst vorkommen, z. B. in Tanagra, wo den Hain des Eunostos kein Mädchen betreten durfte, weil gegen ihn als einen tugendhaften Jüngling ein Mädchen gefrevelt hatte [11]).

Mit Gefühl für die Einfalt der Sage wie für die Einfachheit und Reinheit ächter Hellenischer Kunst haben ältere Maler den Narcissus aufgefasst, durch deren Werke die von Pompeji zu trefflichen Nachbildungen und zu mancherlei Variationen angeregt worden sind. Vornehmlich sind die Stufen der unglücklichen Leidenschaft in den auf uns gekommnen Bildern unterschieden. Da sitzt Narcissus ruhig versunken in sich, nachdem er sein Bild in dem Brunnen zuvor angeschaut hat, wie auf unsrer Taf. XXVI [12]) und in drei andern Gemälden [13]). Dann ist er ganz im Entzücken und im Genuss

---

10) Pausan. IX, 27, 3. 4. Dicaearch, p. 145 ed. Max. Fuhr. cf. p. 335 ss. *αἱ γὰρ Θεσπιαὶ φιλοτιμίαν μόνον ἔχουσιν καὶ ἀνδριάντας εὖ πεποιημένους,* wie zu lesen seyn möchte.

11) Plutarch. Quaest. Gr. 40.

12) Auch Mus. Borbon. II tav. 18. Dieselbe Composition Pitt. d'Ercol. V, 27, wo nur der Brunnen mit dem Bild fehlt, wesshalb die Erklärer an Kephalos, Adonis oder Endymion denken. Der Pfeiler worauf das Wassergefäss steht, als ein zwar nicht sehr sinnreiches doch nicht ganz bedeutungsloses Beiwerk, ist nur niedriger, der alte Baum (wie man sie auch jetzt bei Brunnen oder einem Heiligenbild in Griechenland nicht selten von grosser Schönheit antrifft) belaubter und die Spitze des Jagdspiesses nicht nach unten, sondern nach oben gekehrt.

13) das eine Pitt. d'Ercol. V, 29, auch im Mus. Borbon. XII, 7, wo das Bild im Brunnen deutlicher ist, aus Pompeji; das andre Pitt. d'Ercol. V, 30, auch aus Pompeji.

des schönen Anblicks verloren und die mit der Linken emporgezogene und so schön ausgebreitete Chlamys muss dienen die Pracht der Erscheinung zu vermehren [14]. Dieser Moment ist in dem Gemälde des älteren Philostratus (I, 23) und stark auch von Ovid hervorgehoben. Den dritten und letzten stellt unser Farbenblatt dar [15], den am meisten pathetischen und ergreifenden. Hier hat die umgestürzte Fackel des Eros, der mit derselben auf dem Bilde des in Wonne sich beschauenden Verliebten nur proleptisch zu nehmen ist, die Bedeutung des gerade hinsterbenden Lebens, da diess Leben ganz von der Liebe ergriffen ist und mit ihm, das von ihr verzehrt wird, die Liebe zugleich verlischt. In dem Antlitz im Wasser ist schon der Tod sichtbar, den in der Person selbst auszudrücken der Künstler vermieden hat, nach jener eigenen Scheu der Griechen die sich selbst auf das Wort für schlimme Dinge ausdehnte. Uebrigens hat der Maler hier die Wahrheit eines Schattenbildes überschritten aus dem Grund um anschaulicher zu machen wie Narcissus sich in diess Bild verlieben konnte.

Die ausserdem nicht zahlreichen Kunstdarstellungen des Narcissus sind zu dem schon erwähnten Gemälde des älteren Philostratus angeführt worden *). Das dort erwähnte Fagansche Puteal aus Ostia, woran Hylas neben Narcissus in

---

14) Pitt. d'Ercol. V, 31, aus Pompeji. Das Motiv der Chlamys ist ungeschickter gebraucht in der Gemme in Winckelmanns Mon. ined. 24.

15) Pitt. d'Ercol. V, 28. Mus. Borbon. X, 35, wo die Ziffer XXXV nicht mit dem Text übereinstimmt; aus Pompeji.

*) Zwei Marmorwerke kommen hinzu, die im Rheinischen Museum 1853, 9, 282 f. angeführt sind. Ob der Capitolinische Antinous für Narcissus zu halten sey, bleibe hier dahingestellt. In Pompeji ist ein anderes Wandgemälde mehr aufgedeckt worden. Bullett. Napolet. nuova serie I anno primo 1853 p. 35. Da dieser Gegenstand dort so auffallend häufig vorkommt, so bleibt es zweifelhaft, ob er nur äusserlich so sehr gefiel oder ob die alte warnungsvolle erotische Bedeutung von Thespiä her allgemein unvergessen war.

landschaftlichem Styl dargestellt ist [16]), enthält, zu der Quelle und dem Spiegelbild des an ihr stehenden Narcissus darin, auch die Nymphe der Quelle mit einem Krug auf dem Schoose woraus diese entspringt [17]); neben ihr Schilfrohr, das auch eine andre unter einem Baum daneben sitzende Nymphe hält, nicht Echo, sondern die Nymphe des von Pausanias erwähnten Rohrsumpfs (*δονακών*). In dieser späteren landschaftlichen und sentimentalischen Römischen Weise sind auch zwei Gemälde in Pompeji, in demselben Hause, del questore genannt, die im Museo Borbonico (I, 4 und VII, 4) und daraus in Wieselers Abhandlung über Echo (N. 3 und 2) abgebildet und erklärt sind. In dem ersten spiegelt sich Narcissus in der Quelle, hingelehnt sitzend auf einem Stein über derselben und auf seine zwei Jagdspiesse gestützt: ein Amor, trauernd und zärtlich in seinem Arm und an ihn angeschmiegt, bedeutet seinen nahen Tod, wie auf andre Weise der unsres farbigen Blatts. Neben ihm unter einem grossen Baum, wie an dem Puteal, sitzt auf einem andern hohen Stein eine Nymphe, auch einen Amor im Arm, der die Hand nach dem Jüngling ausstreckt. Diese könnte man als Stellvertreterin der Nymphen, die nach Ovid den Narcissus liebten oder derer die ihn im Tode beweinten, halten, wenn nicht die Urne worauf sie den linken Arm stützt, ohne Wassererguss wäre, wodurch in Verbindung mit den Sumpfpflanzen (erbe palustri) womit sie bekränzt ist, auch hier die der Narcissusquelle nahe Rohrpflanzung (*δονακών*) bezeichnet zu seyn schiene [18]). Das andre Ge-

16) abgebildet aus Guattani Mon. ined. 1805 tav. 7. 8 in Wieselers Abhandlung die Nymphe Echo, Göttingen 1844 Taf. I S. 19. 12 f.

17) An diese Nymphe des Brunnens mit ihm selbst verbunden denkt auch der Rhetor Kallistratos c. 5: *ὃν ἐπὶ πηγὴν ἐλθόντα τῆς μορφῆς αὐτῷ καθ' ὑδάτων ὀφθείσης, παρὰ Νύμφῃ τελευτῆσαι λέγουσιν, ἐρασθέντα τῷ εἰδώλῳ συμμίξαι καὶ νῦν ἐν λειμῶνι φαντάζεσθαι ἐν ἠρίναις ὥραις ἀνθοῦντα.*

18) Becchi zu M. Borb. I, 4 und Finati zu X, 35 p. 2 nehmen

mälde ist nach Ovid entworfen und drückt den früheren Zeitpunkt aus wo Amor die Liebe des Narcissus schürt. Echo schaut von einer Felsenhöhe, dem allein ihr angemessenen Sitz, lauschend, nach dem aufgerichteten rechten Zeigenfinger, auf den in sich Versunkenen herab und neben ihm, jenem bösen Amor gegenüber, steht an einem mit Gebüsch überwachsenen Pfeiler die Nemesis. Diese ist nur durch eine stattliche matronale Gestalt und ernste Haltung angedeutet, da die Malerei von Attributen und schärferer Charakterisirung sich frei zu machen strebt. Auf der Winckelmannischen Gemme dagegen (Taf. 24), wo Amor über dem Brunnen stehend antreibt, ist die Rhamnusische Göttin mit ihren Attributen versehen: denn diese die hier als Nemesis so ganz an ihrer Stelle ist, und nicht Diana ist hier gemeint. Eigenthümlich und ein wenig bizarr drückt der Maler den Brunnen, wie in andern Fällen nicht unüblich, durch ein Wassergefäss aus, um damit den Witz zu verbinden dass Amor das Wasser zugiesst aus welchem vermittelst des Spiegelbildes diese Liebe entspringen soll, also ihren Ursprung im Gewahrwerden des eignen Bildes, anzudeuten, wie es auch einige Erzähler als ein zufälliges darstellen, durch welchen Zusatz oder Nebenzug des „einst„ der eigentliche Sinn gefälscht oder gefährdet wird [19]). Da-

---

diese Nymphe für die Najade welche dem Narcissus per tortuosi giri das Wasser zufliessen lasse. Aber die Stelle der Nymphe des Narcissusbrunnens versieht hier Amor und die Entfernung der Nymphe von ihrer Quelle, die am Faganschen Puteal wie bei Kallistratos mit der Nymphe verbunden ist, eine Urne für sie ohne Ausfluss wären unpassend. Dann sollen nach Finati die Amorine beide bedeuten dass ihm, der sie so höchlich beleidigt hatte, die Strafe bereit sey. Und diesen concetto der lediglich sein eigner ist, bewundert er als bellissimo sopra di ogni altro. Becchi denkt, die vermeintliche Nymphe der Quelle selbst sey come presente alla vendetta desiderata. Aber die Quelle worin sich Narcissus beschaut, muss von den Nymphen die ihn lieben, abgesondert werden.

19) So Kallistratos Not. 17. Eustathius zu Il. II, 498 p. 201, 15

gegen drückt ein anders Gemälde des Museo Borbonico (X, 36, wie es statt 35 beziffert seyn sollte) den Brunnen an welchem Narcissus sitzt, auch durch ein Wassergefäss aus: aber Amor blickt hier traurig in das Gefäss weil aus dem Starren in dasselbe dem Narcissus der Tod kommen wird. Nemesis ist hier weggelassen und nur der überwachsene Pfeiler geblieben. Auch dem Thorwaldsenschen Carneol in den Centurien des archäologischen Instituts (I, 73) steht Narcissus selbst vor einem Wasserbecken und schaut hinein.

Die richtige Erklärung des Narcissus hatte schon Kanne gegeben[20]. Aber so wie einstmal Natalis Comes (IX, 16) allegorisch gedeutelt hatte, dem lüsternen Menschen trete wie der Schatten seine Strafe entgegen, zu grosse Freude an der Schönheit und allen irdischen Dingen ziehe in das Verderben, so hat in unserer Zeit eine träumerische Gelehrsamkeit die Geschichte des Narcissus in die Mysterienlehre und die geheime Geschichte der Seele gezogen[21].

---

oder Eudokia p. 134, Tzetzes Chil. I, 134. In diesem Bild übrigens mag die Veranlassung liegen zu einer in der That völlig grundlosen Erklärung einer Vase aus Basilicata, wonach Narcissus neben Poseidon und Amymone dargestellt seyn und ausser Böotien auch der Sage von Argos angehören soll. Bullett. Napol. 1844 II tav. 3 p. 57. 73.

20) Mythol. der Griechen 1805 S. XLIX: „die Thespier, wie alle Böotier, begünstigten vorzüglich die Knabenliebe und ein einheimischer Dichter ersann den Mythus von Narcissus zur Warnung grausamer Knaben. Vgl. dessen Urgesch. S. 192. Nur unvollständig bezeichnet Visconti M. Piocl. II tav. 31 den Narcissus als die emblematische Person der Selbstliebe (überhaupt.) Ganz falsch nennt Libanius III p. 364 Reisk. die Freunde der Enthaltsamkeit (*σωφροσύνη*) *τοῦ Ναρκίσσου ζηλῶται*.

21) Da ist die Narcisse die Blume der Täuschung, das Leibliche, in welches die Seele aus höheren Sphären hernieder gesunken ist, eine betäubende Blume, ist Täuschung und geht unter, ihr Selbst hat die Seele in der Höhe zu suchen. Warum ist die Narcisse Täuschungsblume? Weil Pausanias sagt, nach Pamphoos sey

Persephone nicht durch Veilchen sondern durch die Narcisse getäuscht entführt worden. Und allerdings bringt auch im Homerischen Hymnus V. 8 die Erde die Narcisse zum Betrug für die Kore hervor, nach welcher greifend sie entführt wird: Veilchen, Rosen und Krokos sind unschuldig daran. Aber es ist nach der Eigenheit der älteren Mythenpoesie nur ein änigmatisches Spiel, die Bedeutsamkeit der Namen eher zu verstecken, als hervorzuheben und hier liegt in der schönen Blume zugleich etwas Euphemistisches, indem Kore in das Reich der Erstarrung übergeht. Täuschung liegt durchaus nicht zugleich auch in dem Wort Narkissos; aber wäre es, so würde nicht folgen dass diess auch bei dem Thespischen Jüngling anzuwenden sey, der ihr vielmehr hinsichtlich seiner Erstarrung und Betäubung gleicht. Da soll ferner Narcissus der Thespier aus den Mysterien der Böotischen und Attischen Demeter stammen, obwohl in Thespiä von solchen und einer mystischen Narcisse durchaus nichts verlautet. Da soll der Name des Narkissos erst spät vorkommen weil er als ein mystischer nicht hatte ausgesprochen werden dürfen. Seine Mutter Leiriope soll auf das Süsse, Sanfte, die Lust gehn, die fliessenden Genüsse in denen das wesenlose menschliche Leben traurig zerrinnt; der Name Aminias aber auf den Spruch der Mysten deuten: *ἔφυγον κακόν, εὗρον ἄμεινον.* [Die Creuzersche Erkl. aus dem Zend hergeleitet s. Windischmann über Mithra 1857 S. 76 f.] Die Ableitung des Narcissus aus dem Indischen durfte auch nicht fehlen (s. Lasaulx über den Linos S. 7 ff.) Seine eigne Ansicht fand Creuzer (Plotin. T. III p. 57, p. XLII ist die Erklärung Schönheit) auch bei Jo. Sarisberiensis Policratico VIII, 5 und im Gedichte des Antar, nach Tholuck Ssufismus S. 118 ff. Zum Dämon der ewigen Ruhe und des Todes wollte Wieseler den Narkissos machen nach einer der wenigstens drei wirklichen Bedeutungen der Blume, die aber bei ihm gerade nicht anzuwenden ist. Dass ein Plotin und mit ihm Paläphat (9), auch die Ficine und Natalis ihre Gedanken, wie der Kukuk sein Ei in fremde Nester, in fertige alte und beliebte Volkssagen legten, war ihrer Zeit wohl angemessen: dem allzueifrigen Sternseher aber, der über den Stein in seinem Wege stolpert, gleichen die welche heutiges Tags den Blick unabgewandt auf die Wolken ihrer Mysterien und Einfälle gerichtet, eben so gut wie jener Astronom auf die Nase fallen indem sie die thatsächlichen, nicht minder handgreiflich im Wege liegenden Umstände übersehen. *Zusatz.* Wieseler scheint

die scharf rügende Schlussbemerkung, die deutlich genug auf die Mysterien zurückgeht, auf seine und die Lasaulxsche Erklärung, die nur wie in Parenthese beigefügt sind, mit bezogen zu haben. Denn nur so erklärt sich in seiner erweiterten Abhandlung Narkissos 1856 der grosse Unwille der gegen meine Ansicht sich stark verräth S. 78 vgl. 73 ff., 130 f. Das Wort ναρκᾶν und die Narcisse sind vieldeutig; und wie sie in Thespiä ihren Namen dem schönen Jüngling, dem Charakterbild einer gewissen Klasse, nach einer sprechend deutlichen Allegorie, mittheilt, so ist auch mehr als ein Dämon denkbar der nach ihr oder von ναρκᾶν benannt werden könnte, wie denn der dunkle Narkäos bei Pausanias von ihm benannt ist: aber weder Cultus noch die Idee eines solchen Dämon sind ausser dem Narkäos uns nachweislich gegeben. Gerhard über den Gott Eros 1850 S. 5 schreibt: „Die Volksansicht, nach welcher in Dorischen Staaten (in Kreta) kein edler Jüngling seiner Liebenden hätte entbehren mögen — liegt uns auch in mythischer Form vor — nemlich in der Narkissossage, als eines blühenden Jünglings Untergang durch lieblose Selbstbespiegelung meldet". In der Mythologie nennt ihn zwar derselbe 1854 1, 573 unbestimmt genug einen Todesboten in welchem die Erstarrung blühender Jugendschöne anschaulich gemacht werde, aber 2, 74 (1855) ist in der Narkissossage der auf spröde Selbstbespiegelung folgende Zorn des Eros wieder anerkannt. Eben so Schwenck Gr. Mythol. S. 603, Preller Gr. Mythol. 1, 485. O. Müller hat in dem Artikel über Böotien in der Hallischen Encyklopädie vermuthet dass Eros in Thespiä eins gewesen sey mit Narkissos, dem erstarrten in Qual versunknen Jüngling, als Rest einer alten wehmüthigen Naturreligion, die sich in Hylas und Hyakinthos auf ähnliche Weise kund gebe. Aber nicht eins mit Eros müsste ein solcher Narkissos seyn, sondern das Entgegengesetzte, und ein solches gehört nicht zu Hylas wie zu Hyakinthos allerdings Apollon. Dionysos, Persephone, Ariadne haben die Doppelnatur in sich selbst: die Bedeutung des Eros lässt diese nicht zu. Noch unhaltbarer ist was er hinzufügt, weil Narkissos auch in Tanagra vorkomme und Tanagra aus Attika Bewohner erhalten habe, so möge vielleicht Eros und Narkissos auch mit Attischer Demeterreligion zusammenhängen, daher auch Pamphoos den Thespischen Dämon gesungen habe, was nur dann sich vermuthen liesse wenn Eros und Narkissos wirklich eins wären. Aus Orchom. S. 237 ergiebt sich dass Creuzer an diesen lockeren Combinationen Schuld war. Eine

neue Erklärung des Narkissos stellt K. F. Hermann auf de Daphnide Theocriti 1853 p. 22 s. die, wie vielleicht alle seine eignen mythologischen Erklärungen (namentlich in den Göttingischen Anzeigen) sich selbst erklären lässt aus dem bemerkenswerthen Umstande, dass ein Philologe von so umfassender und tiefer Gelehrsamkeit verkennen konnte dass gerade das Mythologische ausser seinem Berufe lag: non omnia possumus omnes.

Luna und Endymion[1]).

Taf. XXVII.

Diess schöne Herculanische Gemälde hat mit den beiden vorhergehenden gemein dass der Gegenstand auf Vasen noch nicht vorkommt, sondern neuerer Erfindung angehört. Den malerischen mit dem plastischen Styl zu vergleichen, giebt eigentlich nur das vorliegende Gelegenheit, da der Narcissus des Puteals, wie die spätere Sculptur überhaupt nicht selten, ganz in das Malerische übergeht. Der Erfinder aber des gemalten Endymion steht hoch genug um ihn mit den in ihrer Art unübertrefflichen ergreifenden und rührenden Endymionsreliefen zusammenzuhalten[2]). Der schöne Jüngling ist eben in tieferen Schlaf gefallen. Die Jagdspiesse wollen seiner Rechten entgleiten[3]), die linke Hand hängt wie bezwungen vom Schlaf, dem gliederlösenden, herab. Luna hat das Haupt von einem Lichtring umgeben,

---

1) Pitt. d'Ercol. III tav. 3 Mus. Borbon. XIV tav. 40. Zahn Ornam. I Taf. 28, wo die fest aufliegende linke Hand und das rechte Händchen des ziehenden Amor verfehlt ist. Der Peplos der Luna ist nach den Pitt. d'Ercol. di color rosso cangiante, der des Endymion roth. Zahn sah die Gewandung der Luna verte et brune dans les parties repliées au dedans, les cheveux blancs. Offenbar irrig ist in den Pitt. d'Ercol. in dem Baum nah am Haupte des Schäfers ein ganz kleiner Halbmond gesetzt, welcher auch Not. 11 behauptet wird.

2) Ueber diese und überhaupt die den Endymion angehenden Bildwerke s. O. Jahns Archäol. Beitr., S. 51—73.

3) Lucian D. D. XI, 2 mit Rücksicht auf solche Gemälde: τῇ λαιᾷ μὲν ἔχων τὰ ἀκόντια ἤδη ἐκ τῆς χειρὸς ὑποῤῥέοντα.

der als ein hellerer Grund um sie her in der ältesten Abbildung, später als ein Reif oder Nimbus angegeben ist. Der Knabe der sie führt, ist Hesperus nach dem Stern auf seinem Kopf, der hier, wie sonst nirgends, durch ein Kreuz vermuthlich nur der Kürze wegen, bezeichnet ist. Luna schleicht gespannt und leise auf den Zehen und lässt sich von Hesperus, der zugleich Amor ist, ziehn nach Endymion hin; sie scheint wie von einem Zagen befangen das nicht bloss mit dem innern Verlangen das sie antreibt, sondern auch mit der göttlichen Majestät die sie nicht ablegen kann, in einem scheinbaren, aber als wahre Natur wirksamen Widerspruch steht. Oder der Maler müsste den Zug im Sinn gehabt haben dass Luna den Endymion nicht aufwecken will, sondern im Schlafe küsst[4]). Gelinder Abendwind spielt in ihrem Gewand und Haar. Sie hat goldne Armbänder, das Haar ist in der alten Abbildung mit einer feinen Schleife gebunden, auf der unsrigen wie über einem Stirnband locker aufliegend: kein Attribut. Diess zu Ehren oder zur volleren Wirkung der Gestalt. Aus demselben Grunde scheinen der Baum unter dem und die Felsen in welchen wie in einer weit offnen kleinen Grotte Endymion angelehnt sitzt, in der Abbildung unmerklicher angegeben zu seyn als im Original geschehn ist, nach dem in den Gemälden in Pompeji überhaupt wahrzunehmenden Geschmack an Bäumen, Felsen, Gebäuden zur Umgebung der Figuren.

Den schlummernden Endymion ohne Luna, mit seinem Hund, sehn wir auf einem Gemälde aus Pompeji[5]), so wie ein sehr schönes Gegenstück des unsrigen[6]). Luna auf dem Kopf den Halbmond zwischen den zwei Sternen Phosphorus

---

4) Cic. Tuscul. I, 38. Ovid. Her. XV, 90. Lucian l. l. Theocr. III, 49 ὁ τὸν ἄτροπον ὕπνον ἰαύων.

5) Pitt. d'Ercol. IV, 21.

6) Zahn II, 41. Mus. Borbon. XIV, 19.

und Hesperus, so dass sie nicht von Hesperus-Amor geführt wird, senkt sich auf Endymion herab, dessen Hund sie anbellt. In noch einem andern Gemälde aus Pompeji führt Amor mit der Fackel oder Hesperus die mit dem Nimbus umringte Göttin aus der Höhe schwebend hernieder: bei Endymion liegt sein Hund, der still aufschaut[7].

---

7) Mus. Borbon. XIV, 3. Noch zwei andre sind angeführt von O. Jahn a. a. O. S. 70 Not. 61. Zwei neu entdeckte Gemälde in Pompeji beschreibt Minervini Bullett. Napol. Nuova serie 1852 I, p. 34 s., wo er vermuthet, dass diese Bilder in den Schlafzimmern als bezüglich auf den tiefen Schlaf des Endymion gemalt worden seyen, und 1853 II p. 90.

Paris und Helena[1])

Taf. XXVIII.

Kaum an einem andern Ort scheint die Griechische Malerei zur Zeit ihrer feinsten Ausbildung mit mehr Behagen verweilt zu haben als in dem Hause der Helena zu Sparta, in welchem der schöne Phrygische Gast aufgenommen und von Menelaos, als er nach Kreta reiste, seiner Gemahlin bestens empfohlen worden war. Es liesse sich eine ganz anmuthige Reihe von Scenen zusammenstellen, von dem Augenblick an wo Aphrodite den Paris und die Helena zuerst zusammenführt, oder wo sie beide die Gewalt des ersten gegenseitigen Anblicks erfahren[2]), bis zu der Abreise nach Troja. Da sieht man z. B. Paris schon vertraut im Hause, in Liebesgeplauder vor Helena stehn, die einen kleinen Himeros, wie ein liebes Kind, auf den Knieen hält[3]), oder Paris sitzend in nachlässigem Anzug, und vor ihm stehend Helena welche munter den Amor auf dem Reihen ihres Fusses hüpfen lässt[4]), oder auch Paris der Helena auf dem Schoose sitzend und Amor der sie nach seinem Kuss hindrängt[5]), oder Paris in dem Thalamos der Helena die sich

1) Aus Stabiä. Pitt. d'Ercol. III tav. 6. a. de Jorio Description de quelques peintures ant. Napl. 1825 pl. 3. p. 64. Mus. Borbon. T. IX 1833 tav. 51.

2) S. meine A. Denkm. III S. 376.

3) Millingen Peint. pl. 42. Böttiger Kl. Schr. II. Taf. 5 S. 248.

4) Tischbein III, 28 (59.)

5) Auf dem Boden einer Kylix, wovon ich die Durchzeichnung in Rom bei E. Braun 1842 sah, Paris durch die Mütze bezeichnet.

n schmückt, eingetreten als ein schöner, eitler Jüngling, ganz bescheiden dastehend [6]. Beide sitzen auf dem . zu welchem Eros in grosser Figur herbeieilt [7]. Besonders ist natürlich der Augenblick der erwachenden Liebe bedacht worden. Die eine Art ihn darzustellen, durch göttliche Vermittlung, Aphrodite, Peitho und Eros, bekannt aus schönen Reliefen, ist wenigstens was den Geleiter Amor betrifft bis zu den Wandgemälden beibehalten worden [8]. An einer Vase in der Sammlung auf der Akropolis zu Athen, an einem Krug mit engem Hals von der feinsten Zeichnung sehn wir nur den Amor [9]. Helena sitzt auf einem Stuhl, ein Schmuckgefäss neben sich, Eros dem Paris vorangeflogen, berührt sie an der Stirne (wie er in den schönen Reliefen dem Paris zuflüstert). Paris steht sehr bescheiden vor ihr, auf den Stab gestützt, in den Mantel einer schönen Pantherhaut eingeschlagen. Zu beiden Seiten eine Dienerin, hinter dem Paris auch ein Gefäss wie Krater, die gastliche Aufnahme im Haus anzudeuten. Helena hat am Arm und Hals Spuren von Gold, wodurch Arm- und Halsband angegeben waren. Die andre Art, nur die Personen allein darzustellen, aus ihnen selbst die Gemüthsregung hervorgehend, sehn wir auf die mei-

6) R. Rochette Mon. inéd. pl. XLIXA, eine Vase nicht aus Nola, sondern aus Ruvo, wie von Jatta Storia di Ruvo bemerkt wird, dessen Erklärung aber (p. 259—263) nicht vorzuziehen ist.

7) An einer Salbenbüchse aus Ruvo in Karlsruhe.

8) Winckelmann Mon. ined. tav. 114. Dahin gehört auch Pitt. d'Ercol. II tav. 25, auch nach der Vermuthung von Zoega in handschriftlicher Notiz über dieses Werk und von Millingen Anc. uned. mon. Vases p. 49 not 17 pl. B n. 4.

9) Wovon eine schlechteste Abbildung gegeben ist in der *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογ.* N. 723, erwähnt von Gerhard Annali d. J. a. IX p. 136, welcher erklärt: le groupe d'un Amour volant vers une jeune fiancée. Le calathus à côté de cette femme se rapporte à sa chambre de toilette. Vis-à-vis d'elle le fiancé cet. Das schöne Gefäss ist aus vielen Stücken schlecht zusammengeflickt.

sterhafteste Weise in vorliegendem Gemälde dargestellt. Nur darf diess nicht nach der ältesten Abbildung beurtheilt werden, wo Helena den Zeigefinger wie drohend hebt und der Peplos den sie dafür mit dieser Hand gefasst hält, ganz weggelassen ist. Jorio bemerkt, die Herculanischen Erklärer müssten, indem sie den Schleier unberührt liessen, nur eine unrichtige Zeichnung vor sich gehabt haben: er selbst aber hat seine Platte umstechen lassen nachdem Hr. Ternite das Richtige wahrgenommen hatte. Diese Haltung des Peplos ist gerade sehr ausdrucksvoll. Es ist nemlich die bekannte von alten Zeiten her übliche Geberde womit die Frauen zierlich anständig aufzutreten pflegten, in feierlicher Procession sowohl, woher diess auf Here und andre Göttinnen der archaischen Reliefe übergegangen ist, als auch im geputzten Anzug überhaupt. Selbst Paris, dem oft eine fast weibliche Putzsucht beigelegt wird, ziert sich auf diese Art indem er seinen Peplos mit spitzen Fingern ein wenig von sich abzieht [10]); an geputzten Frauen sieht man sie häufiger [11]). In unserm Gemälde, das die erste schüchterne Liebeserklärung des Paris an die junge Fürstin darstellt, unterstützt diese höflich zierliche Geberde sehr wohl die zurückhaltend bescheidne, einfache und ungesuchte Charakteristik des Ganzen. Der physiognomische Ausdruck und der Blick stimmen in Beiden sichtbar wohl überein mit dem schmucklosen, nur geschmackvollen Anzug sowohl der schönen schlanken Gestalt der Helena als des nicht kriegerisch kräftigen, aber gefälligen und hier noch fast blöden Bogenschützen. Statt des Poetischen und des freieren Waltens der Natur erscheint hier das Gefühl mit der Sitte und einer gewissen Vornehmheit verschmolzen und es geht ein Hauch von Unschuld über das Ganze [12]).

---

10) Millingen Anc. Mon. Vases pl. 17.

11) Z. B. Mus. Borbon. VIII tav. 5 macht diese Bewegung eine Schöne, an deren Knie Amor sich anlehnt.

12) Avellino im Bullet. Napol. 1847 V p. 52 s. tav. I.

Eben so einfach und rein Griechisch ist in einem schönen Relief aus Kumä dargestellt wie Paris voran, ihm nachschreitend Helena, von ihrer Aethra begleitet, sich zur Abreise wenden, nur noch ernster, im Anzug weniger zierlich, im Styl älter [13]).

Das Haar der Helena ist blond, ihr Kleid goldfarb mit veilchenfarbnem Peplos, der ins Violette spielende Leibrock des Paris mit blauer Einfassung, der Mantel blau, die Mütze, die Anaxyriden und die Schuhe von Goldfarbe. Der Köcher ist zwar vom Gewande bedeckt, doch sehr bestimmt sichtbar.

---

13) Die ersten Herausgeber sahen in diesem Bild Ulysses und Penelope oder auch Paris der flehentlich vor der einst von ihm verstossenen Oenone erscheine, nachdem er im Kriege verwundet worden war, nach Quintus Sm. X u. A. Zoega vermuthete Paris und Helena; so auch Quaranta Paris „welcher suche die Helena zu trösten". Etwa in Troja als sie ihm gefolgt zu seyn bereute? Minervini im Bullett. Napol. IV 1846 p. 149 widerspricht ihm und glaubt fest, die Scene sey aus dem dritten Gesang der Ilias V. 413 ff. wo Aphrodite die Helena in ihr Haus zurückführt und sie auf einen Stuhl setzt gegenüber dem Paris (der also auch sitzt) und Helena ihn schilt *ὄσσε πάλιν κλίνασα*, verächtlich die Augen von ihm abwendend. Doch diess kann nimmermehr dem Gemälde zu gefallen heissen: tien fissi al suolo gli occhi, so wenig als die erhobene Linke der Helena zeigt dass sie dem Paris Vorwürfe mache. Die Scene der Ilias und die Darstellung des Bildes sind, wenn man jedes von beiden rein und wie nach dem Leben auffasst, so verschieden wie möglich. Umgekehrt als Minervini lässt O. Jahn Archäol. Beitr. S. 351, indem auch er an Oenone denkt, sie den Schleier fassen um ihn über das Gesicht zu ziehen und auf eine zarte Weise auszudrücken dass sie unerbittlich sey. Auch daran ist gedacht worden dass Helena den Peplos so halte um die Worte des Paris deutlicher zu vernehmen. Wenn es noch wäre aus Verlegenheit und Schaam, die dem Anfang auch dieser Liebschaft gemäss sind.

Achilles und Helena[1]).

Taf. XXIX.

Diese den beiden hier abgebildeten herrlichen Figuren gegebenen Namen werden diejenigen befremden die mit dem Fabelkreis der alten Kunstdarstellungen vertrauter sind, da die Scene sonst noch niemals in irgend einem Monument nachgewiesen worden ist. Und doch ist sie in einer sehr guten Quelle, dem verlornen Epos Kypria nachweislich, in dessen Auszug von Proklos und andern durch die Litteratur zerstreuten Spuren in neuerer Zeit eine Reihe von Gegenständen der alten Kunst, zum Theil behandelt in unerschöpflicher Manigfaltigkeit, ihre Erklärung gefunden haben: es scheint diess Gedicht für die Künstler sogar eine der reichhaltigsten Fundgruben gewesen zu seyn.

Protesilaos ist in der Landungsschlacht gefallen, aber Achilles hat den Kyknos besiegt und die Troer zurückge-

---

1) Mus. Borbon. III tav. 36. Zahn Ornam. I, 44. Aus einem Hause gegenüber dem Seiteneingang des sogenannten Pantheon, 1 Palm 8 Unzen hoch, 1 P. 6 U. breit. Hr. Zahn bemerkt, dass das Gewand des „Mars" zinnoberroth, das der „Venus" hellroth, die Flügel des Amor schwarz seyen (diess gewiss nicht ursprünglich). Im Jahr 1825 habe man das Gemälde „sehr leicht unterscheiden können, aber ein Jahr nachher sey keine Spur davon übrig gewesen". Der dritte Band des M. Borbon. trägt auf dem Titelblatt die Jahrszahl 1827; aber die einzelnen Lieferungen mögen zum Theil viel früher erschienen seyn und noch viel früher wurde vielleicht die Zeichnung genommen. Das Gemälde wird hier genannt dipinto per venustà e per grazia sopra ogni altro singolare, und der Peplos der Helena bezeichnet als pallio violaceo.

worfen. Darauf hat eine Gesandtschaft der Achäer die Helena zurückgefordert, aber vergeblich, worauf die Belagerung beginnt und die Städte umher verwüstet werden. Jetzt „verlangt Achilles die Helena zu sehen und Aphrodite und Thetis führen sie zusammen“, worauf Achilles, als jetzt die Achäer die Heimkehr verlangten, sie zurückhält und von neuem noch heftiger vordringend die Troer bedrängt, indem er dem Aeneas (höher am Ida hinauf) die Heerden wegtreibt, Lyrnesos, Pedasos und andre Städte zerstört.

Diese wunderbare Zusammenkunft der Helena mit Achilles[2]) sehen wir hier dargestellt. Thetis und Aphrodite, die in älterer Malerei, wie sie uns durch die Vasen bekannt ist, nicht gefehlt haben werden, sind weggelassen nach der Weise einer späteren Kunst, die, wie gleich das zunächstvorhergehende Gemälde zeigt, ihre Stärke in der tiefen psychologischen Wahrheit und der feinsten Charakteristik suchte, von welchen die Aufmerksamkeit durch die entbehrlich werdenden mythologischen Nebenfiguren nur abgezogen worden wäre. Achilles, in dem das weiche Gemüth und die Reizbarkeit für die Schönheit eben so sehr zum Höchsten gesteigert sind wie der Ehrgeiz, das Rachegefühl und der todverachtende Heldensinn, hat verlangt die Schönste auf Erden zu schauen und seine Mutter Thetis hat es wohl nicht schwer gehabt die Aphrodite dahin zu bereden dass ihrem Liebling auch der Triumph sich von Achilles bewundert zu sehen, zu Theil werde. Auch der Dichter der Kypria hatte Anlass auf einen recht ausserordentlichen Triumph der Helena zu sinnen, welcher in der Ilias durch die Greise der Troer auf der Mauer und in der Einnahme Ilions durch das unwillkürliche Verzeihen des überraschten Menelaos, so wie durch das Anstaunen der ihrentwegen in die Gefangenschaft gerathenen Troerinnen

2) F. G. Welcker der epische Cyclus II S. 105. 146 f.

so merkwürdig gehuldigt wurde. Nur vom Schauen ist die Rede und der zwischen beiden Personen des Gemäldes hervorstehende Schild erinnert daran ausdrücklich. Helena tritt sehr stolz auf und mit Widerstreben, da sie dem Feind wie zur Schau ausgestellt werden soll und da dem gegründeten Vorwurf nicht selten Stolz als ein Schild entgegengehalten wird: der eine Amor zieht sie fort, den andern der sie auch vorwärts stossen möchte, hält sie am Aermchen zurück. Achilles der Sieger, der Held der das Achäerheer gewissermassen vertritt, sitzt da in ruhiger Würde und es zeigt sein nach der andern Seite gerichteter Blick dass er den bei dem ersten Anblick der herangeführten Schönheit empfangenen Eindruck prüft. Es würde viel weniger sagen und für Gleichgültigkeit gelten wenn er der Helena gerade ins Gesicht sähe, da ihr, der Ursache des schweren Krieges, Wohlgefallen und irgend einen Grad von Huldigung auszudrücken nicht die Absicht seyn konnte. Sehen wollte er diese berufene Schönheit und dass sie werth sey von den Achäern wiedererobert zu werden oder dass ihre Entführung durch die Zerstörung Ilions gerächt werden müsse, scheint er sich lebhaft überzeugt zu haben, da er nach dieser Erscheinung die Achäer von der Heimkehr zurückhält und die Fortsetzung des Kriegs heftig beginnt.

Die Krone der Helena ist, wenn wir uns ganz auf die Genauigkeit der Durchzeichnung verlassen dürfen, was ich keinen Grund finde nicht zu thun, ein besonderes Kennzeichen. Denn sie würde hier die Fürstin anzeigen sollen, bei einer Göttin nicht so zu erwarten seyn. In beiden andern Abbildungen sieht man anstatt derselben einen Reif, bei Zahn mit sechs, im Museo Borbonico mit vier Büscheln oder vorspringenden kleinen Runden geschmückt. Dagegen hat in dem letzteren Helena ein Halsband ganz deutlich mit vier Sternchen (monile di stelle), einen seltenen Schmuck, wesshalb eine Statue der Minerva im Louvre

danach benannt ist (au collier). Äusserst fein und dünn ist das die Helena verhüllende Hemd; deutlicher als in unserem Bilde der Dorische Porticus, der übrigens für diese Zusammenkunft gerade ein ganz geeigneter Ort ist.

Die Deutung der Herausgeber als Mars und Venus ist unverträglich mit dem bestimmt ausgedrückten Charakter beider Personen. Becchi sagt, Venus mache die Spröde und Mars sey ärgerlich, erzürnt, wie verdrossen über diese Versagung. Aber diess ist dem Verhältniss zwischen Ares und Aphrodite, das so vielfältig und auch in den Wandgemälden zu Neapel mehrmals dargestellt ist, gänzlich fremd. Schmollend still hinzusitzen kommt eben so wenig dem Mars zu als der Aphrodite ihm gegenüber ein so stolzes und unbewegliches Auftreten. Darum sind auch in Neapel in einer noch nicht gedruckten akademischen Abhandlung Alexander und Roxane an die Stelle gesetzt worden, wogegen aber leicht eben so viel einzuwenden ist. Auch ist an die Scene zwischen Paris und Helena im dritten Gesang der Ilias gedacht worden, die aber offenbar in diesen beiden Figuren eben so wenig zu einer wirklichen und sprechenden Darstellung gebracht ist als in denen der vorhergehenden Tafel. Der Humor der darin liegt dass Helena den Paris, weil er den zweikampf mit ihrem ersten Gemal nicht ehrenhaft bestanden hatte, schilt und nicht ansehn mag, und dass er darauf nur mit Liebeszärtlichkeit antwortet, wäre keinem Griechischen Meister entgangen.

Paris von Amor gezupft.

Taf. XXX A.

Diese Composition ist als eine beliebte classische bekannt aus Riliefen, aus einem im Palast Spada, einem im Palast Ludovisi in Rom, welche beide in Emil Brauns zwölf Basreliefen gestochen sind (Taf. VII), und vorzüglich aus einem ächt Griechischen, weit älteren, noch nicht bekannt gemachten, wovon eine gute Zeichnung vor mir liegt. In jenen beiden sitzt Paris als Hirt unter einem Baum und Amor auf seine linke Schulter gelehnt flüstert ihm Worte zu auf die er, den Kopf nach jenem umgewandt, da er nach der andern Seite hin sitzt, achtsam lauscht. In dem dritten Marmor aber flattert Amor hinter ihm und zupft ihn, wie in dem Gemälde, am Haar. Wohl mit Unrecht habe ich ehmals diesen Marmor als Fragment betrachtet[1], da er vielmehr, wie auch die Zeichnung angiebt, in einer oblongen Platte ein Ganzes zum Einsetzen in die Wand abgab, ein Ganzes das als der Kern aus einer grösseren Composition herausgenommen ist. Der Ausdruck des Monuments ist äusserst fein, vollkommen. Paris, bis zur Brust sichtbar, in der ersten Ueberraschung des Gefühls, wendet sich ab und lauscht zugleich; jenes ist durch die rasche Bewegung des linken Arms mit eingeschlagnen Fingern, den er aufruhen lässt, dieses durch die Finger der rechten Hand gegeben, die zwar, da Paris sich auf den Ellbogen

1) Annali del Inst. archeol. 1845 XVII p. 195. Erwähnt und belobt ist das Gemälde von Göthe, welchem Hr. Ternite seine Zeichnungen vorgelegt hatte, Kunst und Alterth. VI, 1 S. 172.

stützt, von selbst gegen den Kopf geführt wurde, aber auch zwei Finger gespreizt nach dem Ohr hinhält. Dazu der gespannte Blick und die ernste Miene. Das sehr kleine Knäbchen kindisch graziös und dabei doch wie dämonisch bewusst, drängt indem es ihn zupft, den einen Schenkel an ihn an. Gesicht, Hals und die ganze Figur ist männlich schön, während der schöne Paris des Gemäldes etwas in das Weibliche fällt. Diess Gemälde ist übrigens, wie Herr Ternite bemerkt, eins von denen in Pompeji worin die Carnation ungemein wahr und schön ist, so dass man glaubt das Blut durch die Haut durchschimmern zu sehen.

Nereide und Seestier.

Taf. XXX B.

In den Pitture d' Ercolano geht dieser Nereide [1]) eine auf einem Seeross und eine auf einem Seepanther voraus. Der Seestier sieht die seinige, die sich an seinem Hals hält, freundlich an: ihr flatterndes Gewand ist roth, das Haar blond, der Stier grünlich. Haec viridem trahitur complexa juvencum [2]). Ganz anders componirt sind dieselben Figuren in einem später in Pompeji gefundnen Gemälde [3]).

---

1) T. III tav. 18.
2) Claudian. de nupt. Hon. et Mar. 164.
3) Mus. Borbon. VIII tav. 55.

Europa auf dem Stier.

Taf. XXXI.

Von der Europa welche Zeus als Stier über das Meer dahinträgt, von der welche Pythagoras in Erz gebildet hatte, welche auf Münzen vieler Orte und in vielen Vasengemälden, auch in Gemmen dargestellt ist, wenn nicht immer in religiösem, doch in mythischem Sinne, unterscheidet sich gar sehr die in Pompeji gemalte. Diese ist nur phantastisch, ein Seitenstück zu den Nereiden auf Seestieren, Seeböcken und andern dergleichen Geschöpfen. Sie will allein von Seiten des schönen Leibes und der leichten anmuthigen Haltung, womit sie ihren Stier zügelt und zugleich mit ihrem Peplos eine artige Schaustellung macht, gewürdigt seyn. Hr. Zahn hat in seinen Ornamenten (I Taf. 38) mit ihr eine andre Europa auf den Stier zusammengestellt, die der Nereide und dem Seestier des vorhergehenden Blattes noch näher kommt: sie hält sich mit der Rechten an das Horn des Stiers, und mit der Linken an sein Gesicht, worauf sie die Hand platt auf Nase und Stirn zwischen den Augen auflegt.

Festgelag mit einer Hetäre [1]).

Taf. XXXII.

Die Blumen in der Linken des Zechers und die auf dem Tisch und dem Boden ausgestreuten Blumen gehn über das Alltägliche hinaus. Der Löffel auf dem Tisch muss zum Schöpfen in die Becher aus dem grösseren Gefäss bestimmt seyn, das doch nicht gross genug ist um daraus, wie aus einem für eine ganze Gesellschaft bestimmten Krater mit einer Kanne zu schöpfen: denn wie bei Abkühlung des Weins mit Eis dieser Löffel hätte dienen können, ist nicht abzusehn. Auffallend ist das Gesicht des Mannes der sich den guten Tag macht. Es ist nicht das gewöhnliche des Bürgers von Pompeji, wie die Vergleichung einer ähnlichen Scene in einem andern dortigen Gemälde bestimmter zeigt[2]). Denkt man sich einen Freigelassenen eines reichen Hauses, so kann zwar nicht die Schönheit und das Armband des Weibes, aber doch der Umstand dass sie sich von einer Zofe ein Kästchen, vielleicht für Salbe (myrothecium) nachtragen lässt, entgegenzustehn scheinen. Doch möchte dieses Bedenken wieder durch das Trinkhorn aufgehoben werden, das zwar im wirklichen Gebrauch üblich genug, aber doch wohl nicht unter der vornehmern Klasse gebräuchlich war. Der Anzug und das Haarnetz der Dirne sind goldfarbig.

---

1) Aus Resina (Stabiä.) Schon Pitt. d'Ercolano I tav. 14, Mus. Borbon. I tav. 23. Zahns Ornam. I, 90.

2) Mus. Borbon. XI, 48.

Schlussheft.

Quellorakel.

Taf. I.

Ueber diess schöne Gemälde aus Herculaneum [1]) ist in dem Bericht über die Terniteschen Bilder im sechsten Bande von Göthes Kunst und Alterthum (1827) folgender Ausspruch, ohne Zweifel von Heinrich Meyer, ergangen.

„Unter den gemalten Stücken zog uns besonders ein Bild mit drei weiblichen Figuren an: zwei derselben einander gegenüber sitzend, die dritte zwischen inne stehend und angelehnt, alle wohlgestaltet und geschmackvoll drapirt. Der ruhige Sinn welcher aus dem Zusammenseyn der drei Frauen uns anspricht, liesse sich nur als ein Gefühl des dolcissimo far niente einigermassen ausdrücken, oder wenn man es höher nehmen dürfte, würden wir sagen, sie behaben sich so ernst als gelassen, so ruhig und leidenlos wie die Epikurischen Götter, deren Nachbild und Gleichniss sie zu seyn scheinen".

Wenn diese Auffassung verfehlt ist, so verdient alle Aufmerksamkeit diese weiter hin folgende Bemerkung. „Die in Gouachefarben gemalten Copieen des Herrn Ternite gewähren eine deutliche Anschauung der merkwürdigen Farbenharmonie der antiken Gemälde. Es ist kein durch Ueberzug (Lasur) über das ganze verbreiteter Ton, etwa gelb, oder allgemeines Dämpfen der lebhaften Farben, wie solches von guten Meistern der neuen Zeit geübt

1) Pitture d'Ercol. T. II tav. II, wo der Herausgeber denkt an Venus, im Gespräch in einem schönen Porticus mit Juno und Pallas. Dafür setzte v. Murr in der Deutschen Ausgabe Psyche, von der Venus ihren Mägden, der Sorge und Traurigkeit übergeben.

worden, sondern eine Hauptfarbe herrscht und die andern ihr befreundet, schliessen sich harmonisch an. So z. B. herrscht an dem Gemälde von den drei weiblichen Figuren Violett vor, Grün und Braun begleiten dasselbe in schöner Mässigung und Uebereinstimmung. Alle heben einander gegenseitig und lassen dabei den Fleischtinten ihr ganzes Recht. Hieraus entsteht ein zauberischer Reiz des gesammten Ganzen, eine Wollust für das Auge, welche die neuern Kunstproducte meist entbehren".

So wenig drei Frauen als drei Göttinnen sind diese Figuren. Die halbnackte, gestützt auf ein umgelegtes Wassergefäss, dem Symbol fliessenden Wassers, kann nichts anders seyn als eine Quellgöttin, und die umgebenden Bäume verrathen eine dunkel beschattete Quelle eines heiligen Hains. Wer in den Wandgemälden Pompejis beobachtet hat wie sehr gewöhnlich die Götter in ihrer ganzen Erscheinung den alltäglichen Menschen genähert, oft nur viel zu viel genähert sind, wird es leicht haben in der nur hier vor Augen gebrachten Gestaltung und Haltung die Gottheit einer Nymphe anzuerkennen. Die beiden Frauen vor ihr sind nicht gekommen um Wasser zu schöpfen. Es bleibt daher kaum etwas Anders zu denken übrig, als dass sie aus dem Wasser die Zukunft, die gute Wahrheit zu vernehmen wünschen. Der Glaube an die wahrsagenden Kräfte des Wassers geht durch das ganze Alterthum. Selbst in Dodona gehörte das Murmeln der Quelle unter die Zeichen aus welchen die Antwort auf gethane Fragen geschlossen und gedeutet wurde. Weitberühmt waren die Orakel der Quellnymphe Albunea bei Tibur, die mit dem Orakel gebenden Faunus in Verbindung gesetzt wurde, auch einer der Sibyllen späterhin ihren Namen gegeben hat. Von den manigfaltigen Arten seine prophetische Kraft zu äussern die für das Wasser ersonnen worden sind, auch nur eine Auswahl hier in Betracht zu ziehen würde sehr am unrechten Orte seyn, da der Maler alles

Besondere, Oertliche, Wirkliche geflissentlich bei Seite gesetzt hat, um sich zum Allgemeinsten zu erheben und ein poetisches Bild der Wasserbefragung überhaupt zu erfinden. So sehr entfernt er sich in freier künstlerischer Behandlung, nach malerischen Motiven, von der Benutzung des Wirklichen dass er an die Stelle des Quellhauses, das als Heiligthum gelten kann, nur gerade so viel von der Architektur entlehnt hat als ihm für seine Figuren diente und mit seinen Bäumen sich angenehm verband. Die beiden Frauen sind mit ernster Aufmerksamkeit auf die Nymphe gerichtet von der sie Stimmen erwarten, sie sind ruhig verweilend, die eine nach ihrer Stellung zu schliessen, die andere sitzend und aufmerksam beide. Den Umstand dass dem Murmeln gelauscht, der Entscheid auf die Frage, vielleicht auf fortgesetztes Fragen abgewartet werden muss, deutet auch die Figur der Nymphe selbst an, welche den rechten Arm auf dem Kopf ruhen lässt und mit der Hand, recht wie zu Hause für sich allein, ihr Haar fasst. Ueber diesen Arm fliesst längs der ganzen Seite das Gewand schmal und gleich herab wie Wasser.

Die Auffassung wonach die Idee der Wasserwahrsagung hier zur Anschauung gebracht, die Menge abergläubischer, zum Theil dürftiger oder wunderlicher Gebräuche und Vorstellungen auf eine einfach schöne Handlung oder Scene zurückgeführt sind, wird man bewundern müssen und nach solchen Proben eine Epoche herrlicher Kunstentwickelung nach Alexander annehmen dürfen.

Nur bei grosser künstlerischer Durchdildung und in einer Zeit trefflicher Schule konnte auch dem besten Kopf eine solche so würdevolle und doch so traulich populäre Erfindung und Ausführung gelingen. Wie lang diess etwa vor der Wandmalerei in Campanien geschehen seyn könne, wird vielleicht künftig noch einigermassen bestimmt werden. Möglich ist es auch dass ein plastisches Kunstwerk, in Marmor oder toreutiseh, zu Grund lag.

Pomona.

Taf. II.*)

Pomona oder Flora oder wie man sonst diese schön dahin schwebende Figur nennen wolle, so ist der Name nicht eigentlich zu verstehen. Denn nicht ein Wesen der Mythologie oder der Tradition, sondern der freiesten Phantasie ist dargestellt. Genienhaft bewegt es sich frei in Lüften, wie so viele andere auf die manigfaltigste Art durch Attribute unterschiedenen mehr oder weniger unbestimmt gedachten Gestalten, die man im freien Raum der Wände damals so gern gesehen hat. Wie im Luftraum sich hebend und fortbewegend, ähnlich, doch nicht gleich den ebenso beliebten Figuren von Tänzern und Tänzerinnen, bieten sie dem Auge schöne, wunderbar belebte und bewegliche Jugend dar, die nackten Theile und die Gewandpartien in unerschöpflicher Abwechselung auf einander berechnet. Die sogenannte Pomona fasst mit der Rechten den Zipfel des Gewandes, worin sie Blumen, Blätter und Obst hält, fast wie eine Tänzerin an, indem sie in der Rechten einen starken Blüthenzweig oder Blumenstengel hält. Der Gedanke an botanische Genauigkeit lag fern. Auf dunkelrothem Grund ist die Draperie hellroth wo sie an den Beinen anliegt und geht in Weiss über wo sie flattert.

*) Aus Herculaneum. Pitt. d'Ercol. T. V tav. 43. Zahn I, Taf. 72.

Gefässhaltende Nymphe.

Taf. III und VII.

In diesen beiden übereinstimmenden Figuren bemerkt man nicht bloss die kleinen sinnreichen Veränderungen welche die alten Maler bei der Wiederholung derselben Composition anzubringen pflegen, sondern was sie unterscheidet kommt überein in dem Austausch der Seiten, so dass sie vermuthlich zusammen gehörten, eine dritte in der Mitte, oder auch neben einander oder einander gegenüber in besondern Wandabtheilungen. Bei gleichem Gesicht und Haar blickt die eine rechts, die andere links; der rechten Brust der einen gleicht die linke der anderen; selbst das unter dem Gefäss hervorblickende Stückchen Gewand tauscht die Seite. Die doppelten Armbänder sind gleich; eine zufällige Verschiedenheit ist nur darin dass die Füsse der einen vom Gewande bedeckt sind. Warum eine schöne Figur ruhig hinstehend ein grosses becherartiges Gefäss gerade vor sich hinhalte, dürfte man nicht fragen wenn man nur auf den Geschmack sähe gefällige jugendliche Gestalten, nur um ihrer selbst willen ohne Zweck und Bedeutung, nur durch Stellung und Bewegung und das dazu erforderliche Beiwerk ins Unendliche zu variiren. Aber unklar ist, was das seyn soll was in der Mitte des Gefässes fast einem Springbrunnen ähnlich sieht. Zu vermuthen ist daraus dass es grosse Brunnenwasser gab in denen durch ein im Fusse befindliches Triebwerk das Wasser hervorsprudelte, und dass eine solche der Göttin zu halten übergeben ist. Dann möchte die Idee von einer marmornen Brunnenverzierung entlehnt seyn.

Venus als Anglerin.

Taf. IV.

Diess liebliche Gemälde stellt nicht eine gewöhnliche Fischerin dar, die man auch nicht statt Fischers gemalt oder auch im Leben zu sehen gewohnt ist; sondern Venus angelt, welcher Amor, respectvoll nach ihr aufblickend, das Körbchen hält wohinein die gefangenen Fischchen gesammelt werden sollen. Das Bild wurde in neuerer Zeit in einem kleinen Zimmerchen, das nur noch auf einer anderen gelben Wand den Narcissus enthielt, in der Nähe des Pantheon gefunden. So niedrig am Ufer hat sich die Fischerin gesetzt dass sie die Beine anziehen muss um nicht die Füsse zu netzen: und doch sitzt sie so bequem, leicht und gewandt. Der Mantel der sie unterhalb bedeckt, ist gelb mit weissem Futter. Die Armbänder und das Kreuzband über die Brust sind von Gold. Nach der allegorischen Bedeutung, welche kaum zu verfehlen ist [1]), erscheint die Göttin, wenn man auf den Grund gehen will, keineswegs so harmlos und gefällig wie sie sich in dieser Darstellung ausnimmt. Denn die Fischchen die im klaren und lachenden Bach sich so leicht und wie im fröhlichsten Spiel bewegen und so ahnungslos und rasch auf die Lockspeise

1) Gugl. Becchi im Mus. Borbon. T. II tav. 18. Eine Abbildung auch bei Zahn I Taf. 60 und mit der Wand deren Mitte das Bild einnimmt, II Taf. 94. Der zu Taf. I erwähnte Weimarische Bericht nennt S. 171 f. seltsamer Weise den Amor einen weiblichen, die Venus ein angelndes Mädchen.

zufahren, machen, gefangen und aus ihrem Element in den Fischkorb versetzt, einen schlechten Tausch. Wenn Venus eine Vogelstellerin wäre, so liesse sich wenigstens jedes von ihr verstrickte Herz als bestimmt für einen goldenen Käfig denken.

Dasselbe Bild ist auch in einer Exedra des Homerischen oder des sogenannten Hauses des tragischen Dichters gefunden worden [2]). Hier setzt auch Amor eine Angel aus, während er zugleich das Körbchen in der andern Hand hält und Venus die ihrige über den Kopf des Amor hinabfallen lässt. Sie trägt ausser den goldenen Armbändern ein Strahlenhalsband. Das Gewand vom Gürtel abwärts ist violett.

Wenn Fischende dem Amor gleiche Knäbchen für sich gemalt vorkommen, wie im Museo Borbonico XI, 56, so bedeuten diese die Fischerei als Stand, so wie ähnliche als Jäger, Weber, Schuhmacher u. s. w. vorkommen.

---

2) Mus. Borbon. T. IV tav. 4., W. Gell Pompejana vol. II pl. 42 p. 100.

Bacchante.

Taf. V.

Der Name welchen wir dieser Figur geben, ist in seiner weitesten Bedeutung zu nehmen, ohne sie der Vermischung mit Kithäronischen oder überhaupt den Bacchen oder Bacchinnen der ältern Poesie und Kunst Griechenlands auszusetzen. In den Pitture d'Ercolano ist sie in der Mitte von zwei andern liegenden weiblichen Figuren, vermuthlich der andern Wände desselben Zimmers abgebildet [1]. Ein Weib in Epheubekränzung, in der Stimmung die ihr die Gelage des Festes gegeben, hält noch im Ausruhen ihr Trinkhorn fest und schnalzt oder schlägt ein Schnippchen mit den Fingern, zum Zeichen wie nichts sie zu bekümmern im Stand, oder wie vergnügt sie sey. Stellen zur Erklärung dieses concrepare digitos haben die Herculanischen Akademiker hinlänglich gesammelt, belehrender noch ist Jorio in seiner mimica degli antichi unter schiopetto (p. 273—292).

1) T. IV tav. 4 Baccante o Ninfa o donna.

Liegender Flussgott.

Taf. VI.

Der Gott ruht mit der Linken auf dem umgestürzten Wassergefäss, wie die Quellnymphe des ersten Gemäldes, wo nur der Erguss aus dem Gefäss durch Abbreviatur weggelassen ist. Hier ist dieser so stark, wie es zu dem Charakter des grossen und reissenden Stroms, der überhaupt ausgedrückt ist, sich schickte. Die Züge des Gesichts sind kräftig und ernst, der Blick kalt und etwas wild, die um die struppigen Haare angesetzten Schilfblätter vermehren diesen Ausdruck von Wildheit. Der kahle Ast wird wie ein Spiegel von den Wellen davongetragen, wie die leichte Art wie ihn der Gott mit dem Daumen an sich hält, gar wohl andeutet.

Zwei Freundinnen und eine Ziege.

Taf. VIII.

Nichts Idyllisches spricht uns aus diesem Gemälde an. Die zwei Mädchen die sich mit einer Ziege beschäftigen, sind Städterinnen der wohlhabendern und reichern Klasse. Indem die eine die Ziege mit einem Zweig füttert, scheint die andere, die ihren Arm erhebt, nach dem bewegten Zeigefinger zu schliessen ihr etwas zuzusprechen. Reiche und in Wohlleben gelangweilte Schönen pflegen ihren kleinsten Beschäftigungen und Unterhaltungen eine gewisse Wichtigkeit und Förmlichkeit zu geben. Der Blumenkorb neben der Ziege, der wohl noch mehr Futter für sie einschliesst, ist leicht und zierlich. Die Art wie die beiden sich niedergelassen haben, die eine an die andere gelehnt, ist zwar ganz gefällig und soll als momentane Stellung recht naiv, lebendig und innig erscheinen, ist aber nicht ganz frei von Gesuchtheit und Affectation. Dass die linke Hand der einen sich unter ihrem rechten Arm versteckt, ist nicht anmuthig und in der blossen Zeichnung, was freilich in Farben anders erscheinen wird, ist es auch nicht angenehm dass ihre rechte Seite von dem Knie der andern zum Theil bedeckt und wie ausgeschnitten wird. Am auffallendsten aber und nicht erkennbar motivirt ist der Bruch der Falten an dem Schenkel der Sitzenden, die sonst im Sitzen, mit dem unteren Theil des Körpers nach der Seite und dem obern nach vorn gewendet, eine sehr gefällige Figur abgiebt.

Uebrigens bemerkt Herr Ternite dass die Zeichnung dieses Gemäldes ein wenig hat verjüngt werden müssen um das Blatt dem Format des Werkes anzupassen; alle übrigen sind in der Grösse der Originale.

Anhang.

Silen mit dem Bacchuskind von Stieren gezogen*).

Taf. I.

Ueberraschend neu ist die Art wie wir in dem grossen Gemälde aus dem Hause des Lucretius zu Pompeji den Pfleger des Bacchuskindes mit ihm auf einem Stierwagen *gefahren* sehn. Um uns in diese Composition ganz finden zu können, müssen wir sie mit den beiden andern grossen Bildern desselben Hauses und Tricliniums, Herakles und Omphale und der Tropäe des Bacchus, zusammenhalten und uns überzeugen dass in allen derselbe Geist herrscht, dasselbe Kunstgenie, eine neue Schule, nicht mehr Griechische, sondern Italisch-Griechische Kunst. Vorzüglich durch diese Gemälde schliesst sich hinsichtlich seiner Wichtigkeit für die Kunstgeschichte das Haus des Lucretius an das des Faun mit der Alexandersschlacht und das des tragischen Dichters an, und wohl darf man fragen was seit der Zeit ihrer Bekanntwerdung entdeckt worden sey das an Kunstwerth sich mit ihnen vergleichen lasse. Das im May 1847 blosgelegte Haus des Lucretius wurde zuerst in dem archäologischen Bullettino von Rom durch Panofka, dann von Avellino selbst in dem von Neapel desselben Jahrs, dort im August, hier seit dem November fortlaufend, doch leider nicht mehr bis zu Ende beschrieben. In dem neuen, seines bedeutenden und reichhaltigen Gegenstandes würdigen, planmässigen und wohl angelegten Werk von Fausto und Felice Niccolini Le

*) Mon. Ann. e Bull. del Inst. archeol. 1856 p. 35—37.

case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti — einem Unternehmen das der Kunst und Technik, so wie dem wissenschaftlichen Charakter nach sich auf das Erfreulichste auszeichnet — sind diesem Hause seit 1854 die ersten fünf Lieferungen und darin dem Kupfertafeln gewidmet, wovon die 2. 5. und 8. die drei genannten Gemälde, wozu in demselben Zimmer auch noch sechs kleine äusserst schöne Bilder aus dem Märchen der Psyche kommen, enthalten, Taf. 2 aber die Abbildung des hier verkleinert vorliegenden grossen Gemäldes voranstellt[1]). Die Figuren sind in Lebensgrösse.

Auf die vortrefflichen und ich nehme an auch völlig getreuen Zeichnungen des Niccolinischen Werks gründet sich die Vermuthung dass wir durch diese Gemälde eine bedeutende Wendung, eine Epoche in der fortschreitenden Kunstentwicklung, einen Meister origineller und individueller Erfindung kennen lernen, zwischen dem und dem nicht wenig älteren berühmten Mosaikgemälde allerdings eine grosse Verwandtschaft des Geistes und der Kunst zugestanden werden muss. Das Wesentliche des neuen aus diesen Gemälden uns kund werdenden Princips liegt darin, dass das Mythische mit nicht geringerer künstlicher Freiheit als etwa von den besten Schülern Rafaels, unabhängig von der älteren Kunst so viel die mythische Tradition und den Glauben an die Wirklichkeit der von Allen genannten und im Volk auch durch Cärimonien vielfach anerkannten göttlichen Personen angeht, behandelt ist. Das Mythische in der Darstellung giebt nur den Rahmen oder den Namen her und sein Idealismus geht in einen gewissen Realismus über; die dämonischen Personen sind umgestaltet nach der Natur, der Gewohnheit und dem Geschmack der Gegenwart: ihre Zusammenstellung unter sich zu einer gewissen Handlung und wenige Attribute genügen um die Uebereinstimmung des

1) Die Erklärung fasc. 4. p. 13. Die von Panofka im Bull. d. J. 1847 p. 154 s. und in der archäol. Zeit. 1847 S. 111.

Inhalts mit früheren ganz andern Darstellungen desselben Inhalts zu begründen. Ist nun gleichsam der Stoff aus welchem die Figuren gebildet sind, aus der nächsten Wirklichkeit genommen, so ist er doch mit künstlerischer Freiheit und Erfindsamkeit gestaltet, wie in jedem ächten Kunstwerk geschieht; die Idealität aller wahren Kunst vereinigt sich mit dem was ich realistisch, lebenvoll und leibhaft genannt habe, im Gegensatz nämlich zu dem Idealismus einer früheren Kunst, welche der veränderten Empfindungsweise fremd und leblos geworden war. Von dieser nur lobenswerth zu nennenden, ja bewundernswerthen und jeden gebildeten Sinn vollkommen befriedigenden und ansprechenden Umwandlung ist ausgegangen was in der Pompejischen und in andrer gleichzeitiger Malerei in unzähligen Werken geleistet worden ist, stufenweise bis zu einer niedrigen und der Genremalerei gleichartigen Auffassungsweise der mythischen, also ideellen Gegenstände, die oft bis zu einer Art der Parodie herabsinkt oder in das Gemeine fällt, so dass an den Werken nur noch das Technische und eine mechanisch erworbene Treue der Nachahmung zu loben bleibt, ohne Spur des Genius und dichtender Phantasie. Zwischen vollkommnen Kunstwerken, wofür die Gemälde im Hause des Lucretius zu halten sind, denen auch etwas ältere und von andern Orten hergebrachte Originale zu Grunde liegen können, und den am meisten realistischen mythologischen Bildern sind viele Abstufungen deutlich zu unterscheiden, die es sehr der Mühe werth wäre in einer gewählten und studirten Folge von Abbildungen zusammen zu stellen. Diese kunstgeschichtliche Stufenleiter des Styls und der Behandlung könnte zugleich sehr lehrreich werden um das ästhetische Urtheil auch für andere Zeitalter der Kunst zu leiten, da Vergleichung des innerlich Verwandten immer Aufschlüsse giebt und gemachte Bemerkungen berichtigt oder bestätigt.

Doch wenden wir uns von diesen kurzen Andeutungen

über allgemeine Thatsachen, und Sätze, die um zur Klarheit und Ueberzeugung erhoben zu werden grosser Ausführungen bedürfen würden, zur Betrachtung der Composition unseres Gemäldes. Der Grundzug desselben ist dass der kleine Gott hier in der Mitte des Landvolks erscheint, so wie er in einem andern bedeutenden, sehr eigenthümlichen Gemälde aus Pompeji unter den Hirten auftritt und mit seiner Begleitung das gute Volk Komödie spielen lehrt [2]). Freilich sein Thiasos ist von dem Gott unzertrennlich und wo Silen als die Hauptperson erscheint, können Satyrn nicht ganz ausgeschlossen seyn. Aber bei dem jungen Burschen der den prächtigen Stier auf der rechten Seite an einer langen ihm durch den Mund gezogenen Leine führt, ebenso wie bei dem wohl genährten welcher oben, ganz ruhig stehend, die Doppelflöte bläst [3]), wird Niemand an Satyrn denken, der noch nicht ihre zugespitzten Ohren und an dem erstgenannten der den Rücken darbietet, das ganz kleine, in unserer Copie fehlende Schwänzchen entdeckt hat. Woran aber soll man erkennen dass die zwei Mädchen die ein schweres Gefäss oder Korb, vermuthlich voll Trauben, mit Kraftanstrengung auf den Wagen erheben, um dem Kind nahe zu seyn wenn es Lust zu Trauben haben wird, die ihm oft in andern Bildern gereicht werden [4]), dass diese und die vier andern, die eine hier, die drei andern neben dem Musicirenden, nur mit ihren Köpfen und gutmüthig frommen Gesichtern sichtbaren Mädchen Nymphen von Nysa oder Mänaden und nicht hübsche Landmädchen seyen?

2) Mus. Borbon. III, 4. Ternite Wandgem. erste Reihe, Heft II, Taf. 2.

3) Ein Tympanon ist in der grossen Abbildung nicht zu erblicken, obgleich p. 13 gesagt ist: accoppiando il rimbombo del timpano al suono della doppia tibia.

4) Ueber den Rand des Gefässes ragen die Trauben, wenn diese gemeint waren, nicht hervor, weil diesen gerade die unten stehende, die Last hebende Figur fasst.

der komische Panisk aber der unten herschreitet, ist so klein und untergeordnet gehalten dass er den allgemeinen Eindruck der aus der Wildniss in das Ländliche, aus dem Halbthierischen in das Menschliche transponirten Gesellschaft nicht stört. Vom alten Silen ist im Gesicht und der Bekleidung, in dem Charakter der Figur nichts übrig geblieben als etwa im Allgemeinen die Breite und Fülle: auf welche höhere Klasse der Menschen bei ihm Rücksicht genommen seyn möge, wüsste ich nicht zu sagen. Bemerkenswerth sind seine Physiognomie und scharfblickende Augen, wie denn durch die Schönheit der Augen sich viele der Gemälde von Pompeji auszeichnen. Auch in den Gesichtern aller anderen Figuren ist geflissentlich jede Erinnerung an den Bacchischen Thiasos der altklassischen Zeiten vermieden und dagegen charakteristisch die Ländlichkeit ausgedrückt. Der Wagen auf welchem das kleine Knäbchen, das munter den Thyrsus anfasst, wie zu seiner Belustigung (zur Erziehung kann man nicht wohl sagen — eine Erziehung des Bacchuskindes sahen wir oben III, 3 —) herumgefahren wird, giebt ein Gegenstück ab zu der Auffahrt des Gottes im Triumph. Ein andres Gespann als Stiere war bei diesem ländlichen Aufzug unzulässig, Pferde nicht minder als Panther; und es ist der Stiere wegen keineswegs an Ackerbau, als auch den Dionysos angehend, zu denken. Bemerkenswerth ist auch die in den Stieren angebrachte Verkürzung, die an das I, 5 der dritten Abtheilung Vorgekommene erinnert, und specieller an den Stier des Pausias bei Plinius 35, 11, 40.

Zephyros und Chloris.

Taf. II.

Nicht so sehr um die Erklärung zu vertheidigen für die ich mich vor vielen Jahren sehr entschieden ausgesprochen habe, komme ich auf diess in mehr als einer Hinsicht höchst ausgezeichnete Gemälde zurück, als um die Aufmerksamkeit von neuem darauf zurückzurufen, da seine offenbar geistreiche Eigenthümlichkeit so gross ist dass kein Ausleger sich im Wesentlichen auf einen Ausspruch eines Schriftstellers, noch auf ein anderes Bildwerk stützen kann. Nachdem es in Pompeji in dem sogenannten Haus der Ceres (welche auch diess Bild angeht) am 6. Nov. 1826 entdeckt worden war, staunte man es wegen seiner Schönheit an und es erkannten die Hochzeit des Zephyr mit der Flora Janelli und, nicht ohne Verschiedenheit in Hinsicht der Nebenfiguren, Avellino und Quaranta. In diesem Sinn bespricht das Gemälde auch Tölken im Berliner Kunstblatt 1828 (S. 210—213). Hirt aber setzte an die Stelle die Hochzeit des Hypnos und der Pasithea in den Annalen des Römischen Instituts 1829[1]). Pasithea ist nur eine Eigenschaft des Schlafs, allbezwingend für die Götter wie für die Menschen[2]), dorthin

1) P. 247—51, eine Erklärung die auch in Zahns Ornam. und Gem. von Pompeji Taf. 13 befolgt ist und von O. Müller in dem Handbuch §. 401, 2 und den Denkmälern Taf. 73, 424, ferner von Schorn im Tübinger Kunstblatt 1829 S. 223 und v. Steinbüchel in den Wiener Jahrbüchern 1830 2, 181. Die Figur des Zephyros ist auch in der Originalgrösse abgebildet in Zahns Wandgemälden III, 3.

2) Il. 14, 233 *ἄναξ πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων.*

passend und vermuthlich erfunden für die Scene wo Hypnos den Zeus einschläfern soll; eine der Chariten heisst sie zugleich wegen des Wohlthuenden des Schlafs, und Vermälung wie sie in dem Wandgemälde lebhaft ausgedrückt ist, zwischen diesen beiden Personen wäre ein frostiger Gedanke. Die Pasithea aber, den Schlaf selbst, im Schooss des Morpheus ruhen zu lassen, der seinen einschläfernden Balsam auf sie herabgiesse, scheint mir noch entschiedener unzulässig. Dass einmal Catullus und ein und der andere Künstler Pasithea statt des Hypnos setzt, ist nur eine gelehrte Variante, zeigt eher dass kein allegorischer Mythus mit diesem Paar verbunden war. Dieser Hirtschen Erklärung gegenüber wollte ich Zephyros und Chloris im Römischen Bullettino vertheidigen: denn eine dritte Auslegung schien diese nicht zu gefährden, die dass der Traum der Rhea Sylvia dargestellt sey und Mars, nicht wirklich, sondern als Traumerscheinung, Mars mit Flügeln an Haupt und Schultern, mit Romulus und Remus (die anzutreiben scheinen), woran W. Gell dachte und R. Rochette[3]. Der Herausgeber aber hat mit Recht meinen langen Aufsatz, da schon siebenzehn Artikel über das merkwürdige Gemälde erschienen waren, nur im Auszug gegeben im Bulletino 1832 p. 185—189.

Von Zephyros sagt die Odyssee dass er das Eine zeugt, Anderes zeitigt (7, 119.) Die älteste Allegorie worin er spielt ist die dass er, der goldgelockte, und Iris, die schön beschuhte, den Eros zeugen, d. i. den Trieb des Wachsthums. Mit Iris (*Βίρις*), dem Frühlingsregen, befand er sich auch am Amykläischen Thron. Nachahmung ist dass er mit Hora den Karpos, die Frucht, erzeugte[4]. Aristoteles nennt

3) Mon. inéd. I pl. 9. Er hält diess noch fest nachdem er in Neapel gewesen war: Lettre à Mr. Salvandy p. 23 und Peint. de Pompéi p. 14 not. 3. p. 55 not. 2.

4) Serv. ad Virgil. Ecl. 5, 48. Bei Bacchylides ist er *πιότατος ἀνέμων*, bei Nonnos heisst er *πολύκαρπος, γόνιμος, ἀεξίφυτος*.

ihn den freundlichsten der Winde[5]), Lucretius Vorbote des Frühlings (5, 736), Plinius Pfleger des Weins und des Obstes (18, 27.) Ein ihm geweihtes Tempelchen auf dem Felde wird in einem Epigramm des Bacchylides gefeiert, ein Altar des Zephyros neben dem Tempel der Demeter in einem Attischen Demos erwähnt[6]).

Chloris ist Flora, was Ovid aus Chloris verdorben nennt (Fast. 5, 195), doch nicht genau dieselbe, nicht bloss Blumengöttin, da sie von der Farbe der jungen Saat den Namen hat, wesshalb nach Plinius Flora neben Demeter und Triptolemos von Praxiteles gestellt wurde, und da χλωρὸς auch grün und frisch überhaupt bedeutet. Das Ergrünen und die ersten Blumen fallen zusammen: Zephyros an dem Thurm der Winde zu Athen als geflügelter Jüngling hält vor sich das Gewand voll Blumen, wie Flora selbst in einem Gemälde bei Zahn (Taf. 72). Zephyros erhascht im Frühling im Lauf die Nymphe Chloris, wie Ovid erzählt Fast. 5, 201), worauf auch Catull anspielt[7]), eine Nachahmung von Boreas und Orithyia. Diese Verfolgung stellen auch schon Vasengemälde dar[8]).

Dieser Hochzeit des Zephyros und der Chloris der primitivsten einfachsten, naiven Art stellt sich nun eine andre Darstellung zur Seite, worin die malerische und die mythologisch-allegorische Ausbildung sich auf der Höhe zeigt. So klar und ansprechend diese zu seyn scheint, auch ohne dass Wiederholungen vorkommen, so ist doch zu den früheren davon verschiedenen Auffassungen des Gemäldes noch eine neue hinzugekommen durch Wieseler in der zweiten Ausgabe der Müllerschen Denkmäler (Taf. 73, 424),

5) Probl. 26, 32. 56 ζεφυρὸς εὐδιεινὸς καὶ ἥδιστος δοκεῖ εἶναι τῶν ἀνέμων.

6) Paus. I, 37, 1.

7) Chloridos equus ales 66, 54.

8) Hirts Bilderbuch 2. Heft Taf. 18. Mehr als eines ist auch im Römischen Bullettino angegeben worden.

die ich durchgängig bestreiten muss. Er sieht die schlafende Ariadne, an die schon Guarini dem Dionysos in dem Herabfliegenden gegenüber gedacht hatte, aber in diesem nicht den Dionysos, noch den Gott welcher sich ihr, wie den Mars der Rhea Silvia, im Traum ankündige, sondern den Traumgott Oneiros, „der sich auf die Schäferin herabsenkt mit Liebesgöttern, d. h. sie im Traum das nahe bevorstehende Liebesglück mit Dionysos gewahren lässt", welcher im Gemälde nicht erscheint. Davon abgesehn dass dieser Oneiros eine ganz neue Erscheinung seyn würde, so darf ich wohl geltend machen, zumal da das Gemälde so meisterhaft ist, dass auch auf den Ausdruck, auf alles Bedeutsame und das künstlerisch Schickliche und Uebliche zu *sehen* ist: es genügt nicht dass für eine Composition eine Anzahl zusammenpassender Namen gefunden seyen, sondern in jenem allen muss vollkommene Harmonie seyn.

Die Liebesgötter erscheinen hier nicht als etwas das der Gott wirken oder handhaben will, sondern dass sie ihn selbst angehn, auf ihn wirken, zeigen sie durch die Lebhaftigkeit womit sie ihn herabzuziehen scheinen; und der eine verräth seine Freude daran ihn zu bestimmen und gewissermassen festzuhalten dadurch dass er mit seiner Hand sein Händchen verschränkt. Offenbar aber steht mit diesem raschen Fluge zum Brautbett in auffallendem Bezug dass ein Eros auch von der Schlafenden das Gewand weit und heftig abzieht; Zephyros soll augenblicklich ihr in den Schoos sinken. Dass für diesen die grossen Flügel, nebst Flügelchen am Haupt, so auch die Bekränzung des Kopfes mit Blumen (nach Avellino, oder Zweigen) und der Blumenstrauss in der Hand sich eben so gewiss schicken als es gewagt wäre sie als Bezeichnung eines Liebestraums gelten zu lassen, ist klar. Was die Schlafende betrifft, so ist die geflügelte Figur in deren Schoose sie ruht, nicht Nacht, wie Hirt, noch Pasithea, wie R. Rochette annahmen, sondern männlich, wie Zahn und Janelli, Avellino, Bonucci, Quaranta

bezeugen und also der Gott des Schlafs[9]), der angeblich von einem blauen Nimbus umgeben ist, und (nicht einen Kalathos, sondern) ein Gefäss, und in der andern Hand ein Büschel blühender Kräuter, ähnlich denen des Zephyros, oder einen Zweig hält. Zu den Füssen der Schäferin fliesst ein Bach, Felsen umher mit Bäumen dahinter kündigen ein Thal an; die Vegetation erwacht darin am frühesten. Bei Claudian redet Enna den Zephyrus an, der im gewundenen Thal sitzt (Rapt. Proserp. 2, 71.) Dass Chloris am Rand eines Baches aus dem Winterschlaf erwacht, ist natürlich.

Die über der landschaftlichen Scene sitzende Figur wird von Allen ohne Ausnahme Aphrodite genannt, nur von R. Rochette Peitho, die er sich wohl als gleichbedeutend mit Aphrodite dachte, die indessen doch durchgängig ihren besondern und von der vorstehenden Figur gar sehr verschiedenen Ausdruck hat. Aber auch die Uebereinstimmung vieler Archäologen vermag nichts gegen ein in der alten Kunst feststehendes symbolisches Zeichen. Ein solches ist der wie vom Wind in einem Bogen aufwärts getriebene Peplos, welchen die Figur in der Hand hält. Dieser kommt keineswegs der Aphrodite zu, nicht einmal an einer Aphrodite Euplöa ist er nachweislich. Dagegen bezeichnet er passend und deutlich eine minder bekannte Göttin, die gerade bei diesem Hergang vollkommen an ihrem Platz ist, die **Thyia** oder **Aura**. Diese Thyia, eine andre als die Bacchische, ist das Wehen, der Lüfte Wehen, die Luft (stärker *θυέλλη*), Orithyia nur in ihrem besondern Verhältniss zu Boreas genannt, das sich durch eine Stelle des Hesiodus aufklärt[10]). Sie verhält sich also zu den namhaften Winden wie das

---

9) Ueber die Bilder des Schlafs Zoega Bassil. 2, 206. Hirts Bilderbuch 2. Heft S. 198.

10) *Ὠρείθυια, Ὀρείθυια* ist gewiss nicht von *ὄρος*, sondern von dem Stamm *ΟΡΩ, ὄρωρε, ὄρνυμι* herzuleiten. Ebenso *ΟΡΕΙΜΑΧΟΣ* an einer Vase.

Allgemeine zu dem Besondern. Ein Heiligthum der Thyia, dort Tochter des Kephissos, kennen wir aus Herodot, wo die Delpher auf des Orakels Geheiss zur Abwehr der Perser den Winden opfern (7, 178.) In der Lesche zu Delphi malte nach Pausanias (10, 29) Polygnot die Chloris ruhend an den Knieen der Thyia, bei den Böotiern eine Tochter von ihr und Poseidon, dessen Sohn Neleus die aus dem Physikalischen in das Historische immer weiter umbildende Sage die Chloris zum Weibe gab. Polygnots Chloris an Thyia wie an eine Mutter gelehnt, ist Bild und Allegorie zugleich, Bild für die Einen, bedeutsam für die Andern, wie er selbst diese Art so treuherzig gründlich auseinander setzt. In Trözen wurde Poseidon Phytalmios als Poliuchos neben Demeter verehrt, empfieng die Erstlinge und hatte von den Blumen den Anthas zum Sohn, wie in Böotien Chloris zur Tochter; die Antheaden, seine Priester[11], feierten ihn vermuthlich zur Blumenzeit. Bekannter ist Poseidons Liebe zur Herse[12].

In Ovids Fasten, wo die geraubte Flora das Glück ihres Ehestandes schildert, sagt sie Aura fovet (5, 210), was wie zum Commentar für unser Bild dient, und vielleicht auf ähnliche anspielt. Auch andre Römische Dichter geben der Thyia die Ehre[13]. Uebrigens sind ja aus Plinius bekannt

---

11) Pausan. 2, 32, 7, C. J. Gr. n. 2655.

12) Ueber den Poseidon des Landes s. meine Götterlehre, 2, 682—685.

13) Catull 62, 39:

Ut flos in septis secretus nascitur hortis
quem mulcent aurae.

Derselbe 64, 282:

Aura parit flores tepidi fecunda Favoni.

Virgil Georg. 2, 320:

Parturit almus ager Zephyrique tepentibus auris
laxant arva sinus.

Horaz Carm. sec. 32:

Nutriant fetus et aquae salubres
Et Jovis aurae.

Lucian Bis accus. 1. ἄνεμοι φυτουργοῦντες.

duae Aurae velificantes sua veste (36, 5, 4, 29), vermuthlich aus der Zeit des Skopas und Praxiteles (so dass eine von diesen als Aura des Skopas, von der ich irgendwo gelesen zu haben meine, verstanden seyn wird). Wieseler selbst hat in seinem Phaethon S. 60 an dem von einer Figur gehaltnen bogenförmig wallenden Gewand in einem Relief eine Aura erkannt, die aus dem Eridanos aufsteigt, und eine andre an dem Sarkophag Rospigliosi mit dem Raub der Proserpina neben dem drachenbespannten Wagen der Ceres, hier um Schnelligkeit auszudrücken (*ἅμα πνοιῇς ἀνέμοιο*) in den Denkm. der a. K. 2. Ausg. Bd 1 Taf. 9, 108. Die Aufgabe der grossen Bildhauer war ohne Zweifel die Natur des Windhauchs nicht bloss durch das Symbol des im Bogen flatternden Peplos, sondern auch in Haltung und Formen der Figur durchgängig auszudrücken. Aber den Bogen des Gewands gab ihnen ohne Zweifel schon Polygnot an als er zu der Chloris die Thyia hinzufügte, wenn gleich auch er schon Naturwesen in seinen Heroinen vermenschlicht nahm. Sehen wir auf die angenommene Aphrodite zurück, so ist schwerlich zu läugnen dass einer in solcher Art ausgesprochnen Liebesscene gegenüber ihre Person *die* Darstellung eher zu überladen als zu erweitern dienen würde: und befremdlich und ungewohnt wäre besonders wenn die von oben waltende Göttin sie bedeutete, wie so oft in Vasengemälden die Götter der oberen Reihe die unten vorgestellte Scene angehn, die Begleitung des Eros oder vielmehr, wie das Museo Borbonico (4, 2) angiebt, zweier Eroten, während diese zur Thyia gesellt keineswegs überflüssig sind, sondern auf deren Kräfte eben so wie auf die des Zephyros aufmerksam machen. Was die Stange des einen Eros soll, ist nicht klar, gewiss nur dass er damit nicht den fliegenden Peplos halten will. Die unten auf der Seite emporgerichtete Fackel, welcher eine andre in der Hand der Ceres in Zahns Ornamenten Taf. 24 vollkommen ähnlich ist, soll wohl als ein Cerealisches Symbol gelten. Sie

ist mit grünem Gelaub umgeben. Auch von zwei Kandelabern auf den Seiten des Gemäldes ist die Rede und von zwei in der Luft schwebenden Figuren, die eine aufwärts, die andere nach unten gerichtet.

Die beigegebene kleine Abbildung, nach der im Museo Borbonico (4, 2) aus den Müller-Wieselerschen Denkmälern zweiter Ausgabe lässt, wie alle andern, zu wünschen übrig. Auch die nach dem Original ausgeführten Beschreibungen von Zahn zu dem Bild und von Hettner in seiner Vorschule der Kunstgeschichte S. 349 stimmen in den Nebendingen nicht durchgängig überein. Von wenigen dieser Gemälde ist mehr eine grössere und vollkommenere Abbildung, und zwar in den Farben, zu wünschen, da das Colorit eben so ausgezeichnet zu seyn scheint als Styl und Composition.

Die Aldobrandinische Hochzeit [1]).

Die Aldobrandinische Hochzeit ist noch an ihrer Stelle in demselben Palast Aldobrandini, wo die Statuen zum grossen Theil weggegangen und Armuth eingezogen zu seyn scheint. Nur von der einen Wand schimmern den Kommenden noch einige schöne eingemauerte Reliefe entgegen. Die Farben an diesem Bilde sind nicht lebhaft mehr. Sie gleichen darin den Bildern in Portici. Geht man ganz nahe, so sieht man kaum Farbe und begreift nicht worin der Zauber liegt, der das Bild aus einiger Ferne gesehen, zu umgeben scheint, indem alsdann nicht bloss die bestimmten Umrisse, sondern auch die scheinbare Nuancirung der Ausführung in der Farbe deutlich hervortritt. Ich weiss nicht, ob es andern auch aufgefallen ist wie mir, dass diese antiken Bilder nicht bloss im Stil nach den plastischen Werken gemalt sind, sondern dass diese alte Malerei auch darin eigenthümlich ist dass sie ihren Figuren ein so grosses Relief zu geben versteht. Das Geheimniss der zum Malen gebrauchten Stoffe ist schwerlich so viel werth, als die Art ihrer Behandlung und Mischung, die eine so bewunderungswürdige Rundung, Lebens- und Körperähnlichkeit hervorbringt.

1) Aus einem Briefe vom Jahr 1807 in Böttigers Aldobrandinischer Hochzeit 1810 S. 8. — Das Gemälde war 1812 in Camuccinis Händen und seine weitere Bestimmung noch unbekannt. Später war es in den Händen von Vinc. Nelli, der es von Restaurationen befreite, die es vielleicht erst nach dem Verkauf aus dem Haus Aldobrandini erhalten hatte: denn Dary hat daran, wie kein Wachs so keinen Ueberzug über den Farben entdeckt. (Wiegmann die Malerei der Alten S. 140.) Viele Jahre später wurde es um 14000 Scudi für den Vatican angekauft (R. Rochette Mon. inédits I, p. 77 not.). Das Bild wurde 1606 in den Ruinen der Gärten des Mäcenas gefunden.

Gegen die antiken Maler gehalten, haben die Neuern ohnstreitig das bloss in der Farbe liegende Verhältniss besser cultivirt, wodurch die Meister im Colorit die feinere Sinnlichkeit nur zu oft auf Unkosten höherer Kunstforderung geblendet und bestochen haben. Jene Alten hingegen haben nach den vorhandenen Proben weit mehr darnach gestrebt dass der Gegenstand lebengleich in die Augen springe. Die Aldobrandinische Hochzeit haben Maler die sie mit mir zugleich sahen, auch abgesehen von der herrlichen Zeichnung, mit Entzücken bewundert. Mir dünkt aber dass so sehr auch die Lebendigkeit, womit uns diese fast mit nichts gemachten kleinen Figuren ansprechen, gefallen muss, doch gerade Zöglinge unserer modernen Malerschulen nicht recht wissen warum ihnen das Bild gefällt. Denn es ist offenbar den jetzigen Principien der Kunst wenig angemessen und für sie mehr ein Basrelief als ein Gemälde.

Die Recension des Böttgerschen Buchs in der Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung 1811, N. 24. 25 S. 185—196 möge hier wenigstens erwähnt seyn, weil mir die darin enthaltene Widerlegung des Verfassers noch jetzt gegründet zu seyn scheint. Diese betrifft theils den Sinn der Composition, worin ich nicht unter Bräutigam und Braut einen Bacchus oder Libera und Ariadne, mit Venus als Zusprecherin, einer Nymphe oder Grazie als Salbenmädchen, sondern nur ein Bild wirklicher Sitte [2]) in allen Personen, nach künstlerischen Principien behandelt, ohne in irgend etwas auf ein bestimmtes Individuum zu deuten, erkenne, theils dient es zur Widerlegung der Meinung, dass Bräutigam und Braut Götter repräsentiren und ein Sacrament der Ehe angehn sollen, die Ehe als ein *τέλος* das auf die Hochzeit des Zeus und der Hera in Knossos gegründet sey.

2) Die Bräute sind traurig — (*οὕτω καὶ νύμφα γαμεθεῖσ' ἀχάχοιτο* Theocr. 8, 90) — daher die Paregoros. Aber wie passt diese zu Ariadne?

Ueber Wandmalerei und Tafelmalerei.

Von Rom und den Städten am Vesuv, von Etrurien, überhaupt von Italien her und eben so aus der Geschichte der neueren Malerei wissen wir nur von Wandgemälden im eigentlichen Sinn, und eben so nur von Gemälden auf Tafeln oder Platten die als solche für sich bestehen. Anders im alten Griechenland, wo wir ausserdem ganz oder theilweise mit Holz verkleidete Wände, die Gemälde also in die Wand selbst eingeschlossen und zu ihr gehörig finden. Die Namen beider Arten wurden daher doppelsinnig und ohne eine nähere Bestimmung oder besondere Umstände, woraus wir folgern könnten, bleibt es im Allgemeinen zweifelhaft ob die Gemälde einer Wand auf den Putz selbst oder auf eingesetzte Holztafeln gemalt, und eben so ob Tafelgemälde an einer Wand aufgehängt waren, frei und beweglich, oder ob sie darin fest sassen. Hierüber enthalten die Autoren, so wie über manche weitgreifende Einrichtungen und Erscheinungen, durchaus keine allgemeinen Nachrichten noch Fingerzeige und wir sind daher genöthigt uns durch Zusammensuchung und Vergleichung von Stellen, Prüfung von Ausdrücken und Ausziehen der Linien zwischen gegebenen Punkten in ein uns neues und fremdes System hineinzustudiren. Nur unter solchen Umständen und bei der aus der Kürze und Flüchtigkeit der meisten Angaben entspringenden Unbestimmtheit oder Doppeldeutigkeit war es möglich dass Streitigkeiten entstehen konnten wie die zwischen zwei berühmten Mitgliedern der Pariser Akademie, deren Schriften im Allgemeinen und in

fast allen einzelnen Punkten die zur Sprache kommen, mit einander in so starkem Widerspruch stehen als man es kaum in einem andern Fall litterarischer Polemik wiederfindet [1]). Diess Verhältniss leichter zu ermessen dient meine Recension in der Hallischen Litteratur-Zeitung Oct. 1836, die einen mit Urtheil begleiteten Auszug aus beiden Streitschriften enthält, auch einige noch unbeachtete Stellen aus Autoren der Untersuchung neu hinzuführt. Da ich aber darin dem Gang beider Untersuchungen gefolgt bin, um beiden befreundeten Gelehrten meine Unpartheilichkeit desto besser zu beweisen, — obgleich ich im Ganzen entschieden auf Rochettes Seite trete, welchem Böttiger vorangegangen war, und Uebereilungen und Willkürlichkeiten Letronnes stark rüge — so ist dieser Bericht auf beinah hundert Columnen, woraus nur der Abschnitt über enkaustische Malerei in meinen kleinen Schriften wieder abgedruckt worden ist, keineswegs geeignet Uebersicht und Entscheidung dem Leser leicht zu machen. Er ist eigentlich nur die Vorbereitung zu einer freien und wohl organisirten Darstellung des ganzen Sachverhältnisses. Eine solche ist seitdem nicht erfolgt

---

1) Lettres d'un Antiquaire à un Artiste sur l'emploi de la peinture historique murale dans la decoration des temples et des autres édifices publics ou particuliers chez les Grecs et les Romains; ouvrage pouvant servir de suite et de supplément à tous ceux qui traitent de l'histoire de l'art dans l'antiquité. Par M. Letronne. 1836. 8.

Peintures antiques inédites précédées de recherches sur l'emploi de la peinture dans la décoration des édifices sacrés et publics chez les Grecs et les Romains par M. Raoul Rochette 1836. 4.

Darauf folgte: Appendice aux Lettres d'un Antiquaire — par M. Letronne 1837, worin der Streit nur über einen zur Sache nicht gehörigen Gegenstand mit Erfolg, im Uebrigen unbedeutend fortgesetzt wird, und:

Lettres archéologiques sur la peinture des Grecs par M. Raoul Rochette, ouvrage destiné à servir de suite aux Peintures antiques 1840, eine ernstlichere Fortsetzung des bittern Streites, den zwar mehrere weitläufige Ausführungen auch nicht zunächst angehn.

und sie in erschöpfender Weise zu versuchen bin ich jetzt auch selbst nicht in der Lage. Indessen da Heinrich Brunn in seiner Geschichte der Griechischen Künstler (2, 61-68 die meinen Ueberzeugungen ganz entgegengesetzte Ansicht ausgesprochen hat, so will ich wegen des grossen Gewichts das für mich sein Urtheil hat, die Hauptpunkte wovon ich ausgehe, kurz auseinandersetzen. Auf seine vortreffliche Beurtheilung der Malerei des Polygnot hat diese Streitfrage keinen Einfluss, wie überhaupt nicht auf unsere Vorstellung von dem Wesen und den Stufen der alten Malerei. Denn schwerlich werden wir über das Technische, über den Vorzug des Holzes für das Ziehen der Linien und den Auftrag der einfachen Farben (teintes plattes) etwas Genaueres und Bedeutendes ausdenken und feststellen können. Der Unterschied ist ein äusserlicher, eine Sache des Gebrauchs und des Cultus, indem von Tempeln und gefeierten öffentlichen Räumen bei den Tempeln oder an Hauptorten der Städte alle Erhebung der Kunst ausgeht.

Auf Platten von Holz zu malen scheint, wenn man von blossem Anstrich absieht und sich zu den ersten Kunstversuchen versetzt, leichter und näherliegend als Zeichnung auf die übertünchte Wand. Auch muss die Verkleidung der Wand mit Holz für ansehnlicher, kostbarer gelten, und auch durch das Material die Götter zu ehren war von Anfang an auch den Griechen natürlich. Auch die Wände des Salomonischen Tempels hatte der Phönizische Baumeister mit Cedernholz getäfelt. Wenn aber dieser Gebrauch in alter Zeit bei den Griechen vorausgesetzt wird, so ist eine Wandtafelmalerei neben den Tafelbildern, beweglichen, aufzuhängenden Gemälden, woran man nicht gedacht hat, zu unterscheiden; die Tafelgemälde der andern gehörten mit zur Wand, Unterschiedes genug. Brunn ist zu seiner Entscheidung getrieben worden durch die Worte des Plinius: „vor Apollodor gebe es keine tabula, welche das Auge zu fesseln vermöge. Dieses Urtheil wäre vielleicht, sagt

er, das ungerechteste welches je über Kunst gefällt worden ist wenn dadurch die Werke der Polygnotischen Schule als einer eingehenden Betrachtung kaum würdig hingestellt werden sollten. Allein — sie waren eben keine tabulae. Das ist meine Ueberzeugung in dieser vielbesprochnen Frage: vor Apollodor überwiegt die Wandmalerei in solchem Masse dass von Tafelgemälden kaum die Rede ist (aber ausdrücklich von Wandgemälden?); nach Apollodor ist das Umgekehrte der Fall; nur hört die Wandmalerei nicht auf, sondern sie tritt nur als für besondere Zwecke und Aufgaben geeignet, mehr in den Hintergrund". Er macht nachher auf die strenge, architektonische Gliederung der Polygnotischen Compositionen in Delphi aufmerksam, worin überall sich grosse einander entsprechende Massen sondern, und sagt: „Ist nun schon diese Art der Composition vorzugsweise durch das Wesen der Wandmalerei bedingt, so führt uns auf dieselbe nicht weniger die Beschränkung in den Mitteln eigentlich malerischer Darstellung, welche wir in den Werken des Polygnot nicht wegzuläugnen vermochten. Denn mit der Wandmalerei sind die aus jener Beschränkung entspringenden Mängel wenigstens in so weit verträglich dass davon der übrige hohe Ruhm des Künstlers gänzlich unberührt bleibt; in der Tafelmalerei dagegen würden sie nothwendig ein nicht geringes Gefühl der Unbefriedigung hervorbringen müssen". Es ist erfreulich aus dieser Begründung seiner Ansicht den tiefen Eindruck zu ersehen welchen dem Verfasser der Geist und das Verdienst Polygnots gemacht haben. Aber nicht so einverstanden werden Alle seyn mit dem Ansehn welches das Wort des Plinius bei ihm hat, der vielleicht am Meisten in der Geschichte der Malerei weniger streng nach dem Wort und gar oft aus seiner Natur und Bildung heraus und nach dem Charakter des Publicums zu dem er sich wendet, zu beurtheilen ist. Plinius sagt übrigens nicht dass die welche keine tabulas (der Art des Apollodor und

Zeuxis) gemalt, kaum würdig einer eingehenden Betrachtung seyen, sondern ertheilt der neueren Malerei, dem Reiz der Farbenmischung in ein paar hingeworfenen Worten in Hinsicht auf das was ihm als die eigentliche Malerei gilt, ein ausschliessendes Lob ohne Rücksicht auf die alte und das was er selbst an Polygnot und den Aelteren an einem andern Ort anerkennt; er spricht aus wie die Mehrzahl ohne Zweifel damals urtheilte, während Donysios von Halikarnass, der die Verdienste der Früheren und der Späteren nebeneinanderstellt, vermuthlich einen engeren Kreis, den der Rhetorik Studierenden im Auge hatte. Hätte nicht etwa ein andrer Plinius sagen können: in der Griechischen Tragödie sind berühmt nur die welche ihre Dramen einzeln und nicht trilogisch verfassten? Aehnliche Betrachtungen stellt nachher Brunn selbst in Bezug auf Polygnot an, welchen Manche wegen der andern Stelle des Plinius, wo er einem Ludius gegenüber behauptet: sed nulla gloria artificum est nisi eorum qui tabulas pinxere, indem doch auch Polygnot berühmt gewesen sey, mit Unrecht unter die Tafelmaler, wie Plinius sie versteht, gerechnet hatten.

Ob mit Recht eine doppelte Art der Wandmalerei, eine auf die Wand verkleiedenden Holztafeln und eine auf den Putz der Wand anzunehmen sey, ob daher Polygnot und Andre auf Tafeln gemalt haben mögen ohne tabulas im späterhin gewöhnlichen Sinn mit Licht und Schatten gemalt zu haben, hängt von historischen Zeugnissen ab. Hat Wandholzmalerei [2]) statt gefunden, so ist wahrscheinlich dass sie im Anfang die bedeutendere gewesen sey, weil damit ein Schmuck der Wand, eine nicht gering anzuschlagende Technik und grössere Kosten verbunden waren, und dass sie seltner geworden und die eigentliche Wandmalerei mehr aufgekommen und in der Geltung gestiegen sey mit dem

2) Im Griechischen wird nur vom Schreiben ξυλογραφέω gebraucht, C. J. Gr. N. 2448.

zunehmenden Werth der Kunst selbst, gegen welchen die Unterlage des Holzes weniger in Betracht kam. Auch weist uns ein sprachlicher Beweis für jene gerade auf Polygnot hin, während der Grund für die andre in dem Wort τοιχογραφία, wie Letronne selbst bemerkt (p. 430), nicht weiter als auf Aretäus zurückgeht, was übrigens für sich nicht viel bedeutet, während ferner kein einziger Maler ausdrücklich als τοιχογράφος ausgezeichnet wird, und von Pollux als das worauf gemalt werde (ὕλαι) nur Tafeln auf der Staffelei genannt werden (7, 126—129), worauf ebenfalls kein Gewicht gelegt werden soll: so gar dürftig sind unsere Nachrichten.

Was nun Polygnot betrifft, so ist erstlich die Angabe des Plinius nicht wegzuwerfen, dass ein Gemälde von ihm in Rom war, woraus er eine Figur von eigenthümlich künstlicher Zeichnung anführt, wie es sich denn auch damit verhalte dass Polygnot schon enkaustisch gemalt haben soll. Das Wichtigste bleibt immer der wiederholte Ausspruch des Synesius dass aus der Pökile zu Athen der Proconsul die Tafeln (σανίδας) wegnahm. Diese Nachricht übertrug ich von dem einen seiner Werke auf alle von gleicher Bestimmung (S. 186). Letronne hielt die Stelle für die einzige welche die volle Uebereinstimmung, die er sich hinsichtlich der Wandmalerei vorstellte, unterbräche, häufte die unwesentlichsten Bemerkungen und beschuldigte die welche die Worte richtig verstanden hatten, dass sie keine Kritik geübt hätten (p. 201—208). Brunn liess sich zwar keineswegs durch dieselben Voraussetzungen, aber durch den schon angeführten Grund dahin drängen ihm beizustimmen. Aber auch was er selbst, um die Verwerfung eines so klaren Zeugnisses zu rechtfertigen, sagt, wie z. B. dass diese Angaben nur dann genügen würden wenn etwa gesagt wäre, der Proconsul nahm die Tafeln weg und brachte sie nach einem andern Orte, berührt nicht die Hauptsache. Dem Synesius kam es nur darauf an dass

die Gemälde weggebracht worden seyen und der den Stoikern nun verwehrte Versammlungsort aufhörte die vielgepriesene Pökile zu seyn, und uns geht hier allein der Ausdruck *σανίδας ἀφείλετο* an, welchen Synesius in beiden Briefen (54 und 135) wiederholt. Das Wort *σανίς* wird zwar auch übersetzt Brett, wird aber auch für Gemäldetafel und in vielen Fällen ganz ähnlich gebraucht wie *πίναξ* in andrer Bedeutung, nicht bloss von Euripides, bei dem die Orphischen Sprüche *Θρῄσσαις ἐν σανίσι,* auf Thrakischen Stäben geschrieben sind (Alc. 970), sondern auch im gerichtlichen Gebrauch von Tafeln für Gesetze, Urtheilssprüche, Klagschriften u. s. w. und eben so auch *σανίδιον.* Die Zerstörung, die sowohl durch die Berühmtheit der Pökile als dadurch dass sie so zu sagen der Sitz der Stoiker gewesen war, für unzählige Zeitgenossen ein grosses Ereigniss war und gewiss viel durch den Mund der Leute gieng, musste natürlich auch den richtigen Ausdruck finden und der allgemein verbreitete *σανίδας ἀφείλετο,* für den eben so kurz Abkratzen, Zerhacken, Auslöschen hätte gebraucht werden können, ist es ohne Zweifel, welchen auch Synesius wiederholt und zu sehr verschiedenen Zeiten gebraucht hat, und das zweitemal fügt er zu *σανίδας* hinzu: *αἷς ἐγκατέθετο τὴν τέχνην ὁ ἐκ Θάσου Πολύγνωτος.* Ist es denn so unwichtig dass Theodoret, nur wenige Jahre jünger als Synesius, in seiner Kirchengeschichte sagt: *ζωγράφοι μὲν σανίσι καὶ τοίχοις τὰς παλαιὰς ἐγγράφοντες ἱστορίας* (1, 1) und Johannes Damascenus im achten Jahrhundert: *οὐ τὴν σανίδα τιμῶ, οὐ τὸν τοῖχον?* [3]) Josephus nennt das Getäfel aus Cedernholz im Tempel zu Jerusalem *σανίδας.* Diess also ist offenbar keineswegs ein spöttischer oder vielmehr verächtlicher Ausdruck statt *πίνακες*, die Malerei darauf kann bei beiden Wörtern gleich vorausgesetzt wer-

3) Irrthümlich habe ich S. 186 hierbei ein in andern Stellen vorkommendes *ἓν διὰ δυοῖν* verglichen.

den; sondern es möchte eher, da man auch ziemlich schmale und lange *πίνακας* (wie freilich auch *σανίδας*) für mancherlei Gebrauch hatte, wegen des Begriffs grösserer Breite gern mit *τοῖχος* verbunden worden seyn und im Plural ein durchgehendes Getäfel bedeutet haben. Dass im Tempel zu Rhamnus die inneren Wände mit Holz verkleidet gewesen, ist mit gutem Fug geschlossen worden und in einer Inschrift aus Lucanien ist diese Verkleidung durch tabulamenta bezeichnet [4]). In der vermutheten Pluralbedeutung würde *σανίδες* zusammentreten mit dem bestimmteren Kunstausdruck *πίναξ τέλειος*, den ich (S. 179) als ein ganzes, vollständiges Tafelgemälde, als eine eine Composition umfassende Tafel erklärt habe [5]). Wenn Pausanias nennt Gemälde (*γραφὰς ἐπὶ τῶν τοίχων*) von dem Geschlechte der Butaden im Erechtheion (I, 26, 6), so heisst diese „Herabführung des Geschlechts der Priester des Poseidon" im Plutarchischen Leben der zehn Redner im Lykurg *πίναξ τέλειος*, ein Ganzes aus vielen einzelnen Bildern. Diess wird bestätigt durch die Worte des Aristoteles: *ἡ δ' ἐκ πλειόνων κωμῶν κοινωνία τέλειος πόλις ἤδη* (Polit. 1, 1). So wird von der Lesche zu Delphi *γραφὴ* und *γραφαὶ* gebraucht, die *γραφαὶ* sind eine *τελεία γραφή* oder vielmehr zwei. Es ist sogar in abgekürztem Ausdruck der *τέλειος πίναξ* ein *τέλειον* genannt,

---

4) Antiquités de l'Attique, traduites par Hittorf ch. 7. p. 55. Die und die Lucanische Inschrift führt R. Rochette an Lettres archeol. p. 205 s.

5) H. Brunn und Rochette Lettres archéol. p. 89 treten dieser Erklärung bei und Wellauer giebt dieselbe de Thesmoph. 1820 p. 18 not. 16. Schubart in der Zeitschr. für A. W. 1856 S. 403 f. welcher malerisch vollkommen verstehn will, wie Letronne p. 442 tableau achevé, setzt sich über die Verhältnisse hinweg, wie er auch sonst thut. Dass *εἰκὼν τελεία* ein lebensgrosses Bild bedeute, wie O. Jahn Polygnots Gem. in Delphi S. 63 ff. annimmt, bezweifle ich und ziehe vor Porträt in ganzer Figur, mit Böckh C. J. II p. 664, der sie nur meiner Ueberzeugung nach nicht mit Recht auch auf die Stelle des Pseudoplutarch von den Butaden anwendet.

ἐν τελείοις arbeiten von Polygnot gesagt worden, was auf häufiges Vorkommen der πίνακες τέλειοι in den Schriften über Malereien schliessen lässt[6]).

Eine ausgedehntere Composition ist uns nicht bekannt als die beiden Delphischen Gemälde Polygnots[7]) und an diesen die architektonische Gliederung glücklicherweise vollkommen erkennbar für uns. Wenn nun aber diese von Brunn als Hauptmerkmal um Wandmalerei von Tafelgemälden zu unterscheiden mit Recht nachgewiesen wird, so ist diese Unterscheidung nur in so fern begründet als wir die letzteren, wenn sie einen πίναξ τέλειος bilden oder auch nur einzeln in der Wand sitzen, unter der Wandmalerei mitbegriffen denken und von der Wandmalerei im engeren oder eigentlichen Sinn unterscheiden. Wand bleibt doch Wand sie möge nun mit Gyps überzogen oder ganz mit Holz verkleidet, und diese Verkleidung durch in den Stuck eingezogene Holztafeln möge vor dem Malen vorgenommen oder das vollständige Tafelwerk durch Zusammenfügung der schon gemalten Tafeln bewirkt worden seyn. Beiläufig zu bemerken, so möchte der Maler das Letztere vorgezogen und lieber nicht in machinis, sondern an der Staffelei (ὀκρίβας, κιλλίβας) gearbeitet haben. Brunn vergleicht sehr wohl die Gemälde der älteren Schule, zum Schmuck von Tempeln und Hallen, für die allein Polynot, so viel wir wissen, malte, diese grossen mythologischen und historischen Compositionen, mit dem Epos; Polygnot war ein

6) Ael. V. H 4, 3 ὁ μὲν Πολύγνωτος ἔγραψε τὰ μεγάλα καὶ ἐν τοῖς τελείοις εἰργάζετο τὰ ἆθλα (ἆθλα wie bei Philostratus Imag. 1, 30 τὸ τοῦ ζωγράφου ἆθλον oder Vit. Soph. 1, 16, 4 ἀγών, wie ἀγωνίζειν bei den Rhetoren).

7) Die Gemälde der Vase François, wenn auch nicht ohne poetische Einheit des Gedankens, stehn doch unter besondern Bedingungen, ebenso wie die unlängst bekannt gewordnen merkwürdigen Vasengemälde der ältesten Schule von Cäre, nicht zu reden von den späten Apulischen.

Ὅμηρος, während die κλέα ἀνδρῶν, umgekehrt wie in der Poesie, in der Malerei erst später Bedeutung erhielten, nachdem sie seit Apollodoros durch die Kunst des Pinsels und der Farbenbehandlung die grossen Momente der Heroen und Heroinen nach ihrer Individualität und der Situation, gleichsam in lyrischer Weise, einzeln zu höherer Befriedigung darzustellen befähigt war. Die einzelnen Gruppen waren aus einander gehalten und liessen daher auch sich einzeln wohl ausführen und dann zusammensetzen, leichter als Schlachten, selbst als solche der älteren Art, wie z. B. der Amazonen wie wir sie in Vasengemälden und Sculpturen sehen, wie viel mehr die historischen. Und doch war die Reiterschlacht des Agathokles, das berühmteste Gemälde in Syrakus, ein πίναξ τέλειος aus Holztafeln in der Wand zusammengesetzt, wogegen die Alexanderschlacht des Mosaiks zu Pompeji entweder von einem Wandgemälde copirt ist oder doch auf einer einzigen Tafel zuerst gemalt gewesen seyn muss, wie die berühmten Schlachtgemälde der Zeit Alexanders wohl überhaupt. Cicero sagt uns in der vierten Verrina (55, 122): pugna erat equestris Agathocli regis in tabulis picta praeclare: his autem tabulis interiores templi parietes vestiebantur. — iste — omnes eas tabulas abstulit: parietes, quorum ornatus tot secula manserat, tot bella effugerat, nudos ac deformatos reliquit (σανίδας ἀφείλετο). Höchst beachtenswerth ist der Kunstausdruck parietes vestire und das neben nudos gestellte deformatos dient zur Bestätigung; denn durch Herabnehmen aufgehängter Gemälde werden die Wände nicht so wie durch Herausbrechen, wobei Lücken bleiben, entstellt. Diess muss auch in Ambrakia, der Residenz des Pyrrhus, geschehen seyn, wo M. Fulvius Nobilior nach Livius parietes postesque nudatos zurückliess (38, 40), indem er aus allen Tempeln ihren Schmuck entführte (38, 9), die Statuen und Gemälde wie Polybius sagt (22, 13, 9), der zufällig γραφὰς setzt für πίνακας. Für

vestire parietes tabulis haben wir auch investire pictura bei Plinius, in den Digesten tabulas pictas pro tectorio includere.

Nach der Athenischen Pökile ist Holzmalerei zunächst an den Wänden der Delphischen Lesche mit Wahrscheinlichkeit vorauszusetzen. Und auch für diese haben wir ein ausdrückliches Zeugniss wenn ich mit Wieseler nicht falsch vermuthet habe dass in dem Helladios des Atheners Polemon unter dem *πινάκων θησαυρὸς* die Lesche zu verstehn sey [8]). Eine Pinakothek in Delphi ist nicht bekannt, die Polygnotischen Gemälde aber waren so hochberühmt dass sie für sich allein einen Schatz ausmachten und in Delphi gab es der Thesauren so viele worin einzelne Staaten ihre Weihgeschenke, meist aus edlen Metallen, zusammenzustellen pflegten, dass der dort geläufige Ausdruck nicht überraschen kann. Gemälde waren allerdings ein grosser Schatz, in abgeleiteter Bedeutung des Worts. Ueber Gemälde, namentlich der Polygnotischen Zeit, hat Polemon auch sonst geschrieben, *περὶ τῶν ἐν Προπυλαίοις πινάκων*, dann über die Gemälde in Sikyon und über die Halle Pökile in Sikyon. Den Namen Thesauros hat auch die Pinakothek der Propyläeen zu Athen geführt, wo wir ebenfalls Gemälde von Polygnot kennen, wenn wir nemlich in der Nachricht eines Lykurgos bei Harpokration [9]), Suidas

8) Wieseler Götting. Anzeigen 1841 S. 1844. Derselbe schreibt übrigens irrig in den Jahrb. f. Philol. 75, 671: „*πίναξ* wird bekanntlich auch von einem eingesetzten Wandgemälde gebraucht". Dass in der Lesche auch zwei reizende marmorne Jünglinge standen, das Einzige was ausser den Gemälden angeführt wird (Athen. 13 p. 606 a), kommt nicht in Betracht. Meineke vermuthete für *πινάκων Σπινατῶν*, deren Thesauros in Delphi bei Strabon vorkommt (Gerhards Archäol. Zeit. 1857 S. 102), doch ohne einen Grund gegen *πινάκων θησαυρός*, wie zuweilen diesem trefflichen Kritiker auch ganz entbehrliche Conjecturen entschlüpfen.

9) Harpocratio v. *Λυκοῦργος ἐν τῷ περὶ τῆς ἱερείας περὶ Πολυγνώτου τοῦ ζωγράφου — τυχόντος δὲ τῆς Ἀθηναίων πολιτείας ἤτοι ἐπεὶ τὴν Ποικίλην στοὰν ἀνέγραψε προῖκα ἢ ὡς ἕτεροι τὰς ἐν τῷ Θησαυρῷ καὶ*

und Photius nicht, wie aus Unkenntniss dieser Bedeutung des Worts und demnach eines Thesauros in Athen geschehen ist, uns zu setzen erlauben *ἐν τῷ Θησείῳ* oder *Θησέως ἱερῷ* für *ἐν τῷ Θησαυρῷ*. Dass Pausanias, der doch auf Polygnot ein besonderes Augenmerk zu richten scheint, die Gemälde im Theseion allein dem Mikon zuschreibt, liess man sich bei dieser Conjectur nicht irr machen: die dadurch dass im Dioskurentempel Polygnot und Mikon zusammengemalt hatten mit veranlasst worden seyn mag, aber nicht gestützt wird.

Dieselbe Art von Gemälden Polygnots, wie in den Hallen zu Athen und in Delphi dürfen wir auch an Tempelwänden voraussetzen, der Natur der Sache nach und weil *keine* Spur einer andern Art von Malerei des Thasiers sich findet. Dahin gehört also das Gemälde im Tempel der Dioskuren zu Athen neben einem des Mikon, das zu Platää im Pronaos des Tempels der Athene Areia, des Odysseus Vernichtung der Freier, neben der Niederlage der Argeier vor Theben von Onasias, die noch zu Plutarchs Zeiten frisch waren [10]), und in Thespiä, wo die Gemälde Polygnots zur Zeit des Pausias wiederhergestellt wurden, wie auch in der Pinakothek der Propyläen zur Zeit des Pausanias ein Theil der Gemälde nicht mehr recht kenntlich waren. Die Stelle des Plinius, durch den wir das von Thespiä erfahren, ist der Auslegung ausgesetzt die auch H. Brunn zu Gunsten der Wandmalerei macht (S. 26, 144), aber auch mit unsrer Ansicht verträglich. Plinius sagt von Pausias: pinxit et ipse penicillo parietes Thespiis cum reficerentur quondam a Polygnoto picti: multumque comparatione superatus existimabatur quoniam non suo genere certasset. Seine Gattung war die Enkaustik, die neben dem Pinsel das Glühstäbchen gebrauchte, und zwar in

---

τῷ Ἀνακείῳ γραφάς. Hesych. *θησαυρός· εἰς ἀγαλμάτων καὶ χρημάτων ἱερῶν ἀπόθεσιν οἶκος.*

10) Plut. Aristid. 20.

kleinen Bildern meistentheils, durchaus verschieden von der erhabenen Mythologie des Polygnot. Indem Pausias dessen Werke herstellte und ergänzte malte er allerdings Wände, aber holzgetäfelte.

Nicht so wie wir in Hallen und Tempeln die Polygnotischen Gemälde in die Wand eingezogen uns denken, sind sichtlich die in dem linken Flügelbau der Propyläen gewesen, welchen der obenerwähnte Lykurgos Thesauros, Pausanias *οἴκημα* nennt. Diese waren nemlich nicht in der Wand befestigt, sondern gleich denen der andern Maler verschiedener Zeiten oben darauf angebracht. Der gewöhnliche Name Pinakothek gilt hier im eigentlichen Sinn und ist dem andern Thesauros vorzuziehn weil dieser die Art der Befestigung der Gemälde unbestimmt lässt. Aus unverwüstlicher Erinnerung kann ich bestätigen was über die vier Marmorwände dieses Gebäudes R. Rochette in seiner jüngsten Auslassung darüber in Einverständniss mit zwei Französischen Zöglingen in Athen ausspricht [11]): 1) „die Oberfläche des Marmors ist vollkommen intact; 2) die Mauer ist nicht vorbereitet um den Stuck aufzunehmen, sondern fein bearbeitet (à la gradine), dergestalt dass keine Spur von Stuck da ist und dass eine solche Oberfläche nicht geschickt war ihn aufzunehmen (deren feine Bearbeitung übrigens ich nicht mitbezeugen will); 3) man sieht nirgends die Spur von metallnen Nägeln, was beweist dass niemals Gemälde an die Mauern durch Zapfen befestigt gewesen sind". Daraus schloss ich an Ort und Stelle,

11) Journ. des Savants 1850 p. 349. Hier sind auch über die noch ziemlich frischen Farbenverzierungen an den Kapitellen der Pilaster an den schmalen Fenstern neben dem Eingang und sonst an den Baugliedern unter der Decke in der älteren Art von Enkaustik auf Stein, wovon die bekannte Inschrift über Arbeiten am Erechtheum Zeugniss giebt und Proben in Menge in kleinen Fragmenten aus dem Schutt des älteren Parthenon ausgegraben werden und in Athen zu sehn sind, die genauesten Nachrichten gegeben p. 345.

wie ich aus meinem Tagebuch sehe[12]), dass die Tafeln durch Schnüre von oben aufgehängt worden seyen. Eben so haben die beiden jungen Französischen Architekten vermuthet und auch Rochette in den Lettres archéol. (p. 64), wo nur darin geirrt ist dass dasselbe Verfahren auch auf die Tempel ausgedehnt wird. Auch Rangabis giebt dieselbe Vorstellung zu erkennen indem er einen östlich von den Propyläen gefundenen Marmor bespricht, worin von einem Haken (ὄνυξ) die Rede ist[13]). Denkbar ist auch dass den Marmormauern Bretterwände vorgezogen und daran die Gemälde befestigt waren. So bekleidet man zu Paris im Industriepalast die Seitenwände der Galerieen mit Brettern um daran die Gemälde der akademischen Ausstellung zu befestigen, und gross genug und gewiss gut genug gearbeitet waren in Athen die Bretterwände welche die Skenographen bemalten. L. Ross aber muss für Letronnes Art zu behaupten und zu beweisen doch sehr eingenommen gewesen seyn als er nach dem Kunstblatt (1837 N. 54) in Athen selbst auch hier Wandmalerei sich vorstellen konnte. „Von den alten Wandgemälden, sagt er, ist nichts mehr zu sehen; nur sind die Marmorquadern hier nicht ganz glatt geschliffen, sondern haben — eine etwas rauhe Oberfläche, um den feinen Stuck auf welchen man die Gemälde auftrug, fester zu halten". In einem Zusatz hierzu in seinen archäologischen Aufsätzen wiederholt er (I, 119): „Die Fläche der Wände — ist gleichmässig eben,

---

12) März (9) 1843: „Nach Tisch bei Schaubert und dem jüngeren Hansen, wo das Gespräch über den Parthenon mir höchst lehrreich war und in Bezug auf die Malerei für die Tempel Schaubert meiner Meinung nachgab, insbesondre auch der Vermuthung, die mir hier erst beifiel, dass die Tafeln in den Propyläen durch Schnüre von oben über dem Gebälk her aufgehängt seyn konnten."

13) Antiqu. Hellén. n, 88 p. 87. Derselbe auch in der Revue archéol. 3, 242 s. über die Wände der Pinakothek gegen einen Französischen Pensionär 3, 242 s.

aber nicht geglättet, wie in andern Tempeln, sondern mit dem Zahnhammer leicht übergangen, damit Farbe oder eine leichte Grundirung besser daran haften könnte. Bei dem Anblick dieser Wände der sogenannten Pinakothek muss ich mich entschieden für Malereien unmittelbar auf den Stein erklären. Holztafeln sind hier wenigstens ganz unmöglich; denn an den in ihrer ganzen Höhe (bis zur Corniche) erhaltenen Innenwänden ist auch nicht Eine Fuge, nicht Ein Bohrloch zu entdecken, in welchem metallene Nägel oder Krampen angebracht seyn können, um die vorausgesetzten Holztafeln zu befestigen". Nur wenn wir von Gemälden in der Pinakothek nichts wüssten, sondern nur die Wände kennten, hätte Ross etwa behaupten dürfen, dass man Wandmalereien habe ausführen wollen: dass es aber nicht geschehen sey, würde er ohne gegen die Vertheidiger der Tafelmalerei etwas zu eifrig Parthei zu nehmen, ohne Zweifel auch selbst daraus geschlossen haben, dass von Bewurf und Farbe nicht die leiseste Spur zu sehn ist, die doch nach aller Erfahrung unmöglich so gänzlich verschwunden seyn könnten wären sie jemals vorhanden gewesen. In diesem Sinn beurtheilt die Frage auch Beulé in seiner Schrift sur l'Acropole d'Athénes 1, 206 ff.

Was den Inhalt der Gallerie betrifft, so kommt es mir hier nur auf die sinnreiche Erklärung von Brunn an (S. 24 f. 239), welcher dem Polygnot sechs als paarweise nach einem künstlerischen Gesetz zusammengehörig mit ziemlicher Sicherheit zusprechen zu können glaubt, zusammengehörig in Hinsicht des Mythenkreises nach einem inneren Gedankenzusammenhang. Aber selbst angenommen diesen Zusammenhang, bei allem Widerspruch, der in Bezug auf diesen Bericht des Pausanias nicht leicht ausgehn wird, so ist doch ein Unterschied hervorzuheben auch zwischen solchen paarweisen Gegenstücken, einem kyklischen Zusammenhang und einer einheitlichen Composition für welche der Kunstausdruck πίναξ τέλειος ist. Dieser erfoderte eine

vollständige Täfelung der Wand, die in der Pinakothek nicht statt gefunden haben kann, eine Täfelung, worin die einzelnen Tafeln so zusammengefügt und dem Ganzen einverleibt waren dass sie den Augen auch als eine Einheit erschienen, die Wand nicht weniger als eine mit Stuck überzogene und mit einer grossen historischen Composition geschmückte auch äusserlich nur als Wand erschien. Denn man wird Hellenischen Künstlern nicht zutrauen dass sie durch sichtbar gesondertes Einsetzen oder Ansetzen oder Aufhängen der Tafeln sich in Widerspruch mit der wohl durchdachten inneren Einheit und den manigfaltigen Symmetrieen und Bezügen der Figuren und Gruppen zu einander, die uns durch die Lesche zu Delphi anschaulicht wird, zu setzen sich hätten nachgeben oder überwinden können. In Hinsicht der grossen Composition an sich würde demnach Wand- oder Tafelmalerei durchaus keinen Unterschied machen. Von einem solchen *πίναξ τέλειος* sind die *πίνακες* des Polygnot in der Pinakothek zu unterscheiden und sie können in diese von anderswoher versetzt worden seyn auch nach seinem Tode, da die Sage dass Polygnot umsonst gemalt habe, zwischen drei Orten schwankt. Daher kann auch die Thatsache der Beendigung der Propyläen Ol. 87, 1 zu denen wonach die Zeit des Polygnot zu berechnen ist und die nur von Ol. 75 bis 80 deuten, nicht mit Sicherheit gezählt werden [14]. Kennen wir den Polygnot nur als Tafelmaler, sowohl in grossen mythologischen Compositionen als in kleineren Einzelbildern, so wird sich um so eher vermuthen lassen, dass die Malerei seiner Zeit durch die ihm nachgerühmte feinere Ausführung die Vorbereitung gewesen sey und einen Uebergang gemacht habe zu der gerade in der Ausführung, in der Farbenmischung begründeten neuen Epoche der Malerei. Wenigstens hat diese was die tabulas betrifft sich an Polygnot, nicht an Wand-

14) Vgl. Brunn S. 17.

malerei angeschlossen. Dass das glatte Holz eine feinere Ausführung zuliess als der Stuckbewurf, spricht selbst einer der Enthusiasten fur die Wandmalerei aus [15].

Eine eigenthümliche Schwierigkeit bietet das Theseion dar. Wir gehn davon aus, dass schon Mikon (indem wir dem Polygnot Antheil an den Gemälden dieses Tempels nicht zugestanden haben) auf Holz oder auf die Wand selbst gemalt haben könne, wie auch die Worte des Pausanias τοῦ δὲ τρίτου τῶν τοίχων ἡ γραφὴ (1, 17, 2) auf Eins wie auf das Andere sich beziehen lassen. Zeugenaussagen bis in das Kleinste, worin sie sich vielfach widersprechen, zu vergleichen ist hier wenn irgendwo nöthig. Chandler wollte Spuren christlicher Malerei gefunden haben, wenn nicht diese schwachen Spuren Reste des Pinsels von Mikon seyen“. Spuren von Zeichnung giebt Niemand an. Nur Farbe kann auch Chandler gesehen haben und Farbenreste, an einer Stelle ungefähr gegenüber dem Auge des Beschauenden, nicht sehr auffallende Farbe auf sehr dünnem Bewurf, stehn für mich auch aus eigner Erinnerung fest, wiewohl ich damals versäumte mit Bezug auf die Streitfrage nach Spuren von Farbe und Bewurf auf den ganzen Wänden mit Hülfe des Glases zu suchen; von selbst fielen sie nicht auf und man besucht doch in Athen den kleinen Tempel häufig wegen der Marmorwerke die ihn jetzt anfüllen. Dodwell erkannte weissen Kalkanwurf als antik an und bemerkte keine Spuren von Farben oder Gemälden (1, 365.) So auch Leake, dessen Worte sind: „der Stuck worauf die drei Gemälde gemalt waren, ist sichtbar und zeigt dass jedes Gemälde die ganze Wand bedeckte von dem Dach bis unten neun Zoll von dem Fussboden [16]. Semper der, für farbige Ar-

15) Semper über vielfarbige Architektur und Sculptur 1834 S. 45.

16) Topogr. of Athens 2. ed. p. 512.

chitektur schwärmend, auch auf der äusseren Fläche des Tempels noch wohl erhaltene Spuren eines Anstriches überall, am meisten aber an der Südseite gesehen haben will, sagt: „im Inneren des Tempels aber ist derselbe vom höheren Sockel an bis auf die Höhe von sechs Steinschichten (11—15 Fuss) mit einem dickeren Stuck (dicker als der bloss vermeintliche äussere) bedeckt gewesen, wie dieses die darin befindliche Stuckmasse zu beweisen scheint“ [17]. So schrieb auch Thiersch im December 1834 an Letronne, über dem Sockel sey „die Oberfläche (überall?) mit einem harten ziemlich guterhaltnen (?) Stuck bedeckt“ [18]. Dagegen bringt R. Rochette nachträglich in der Vorrede der Peintures an was Klenze, damals in Athen, durch einen jungen Architekten habe ermitteln lassen, dass „nach einer mittelst Leitern und Lichtern mit der scrupulösesten Sorgfalt und so zu sagen wie mit der Loupe gemachten Untersuchungen auf keiner der Massen des Bewurfes, der aus christlichen Zeiten herzurühren scheine, die geringste Spur von Farben, der geringste Anschein von Umrisszügen bestehen (1836 p. XII.) L. Ross schreibt in seinen Archäol. Aufsätzen (1, 119), die inneren Wände seyen von dem glatten Sockel aufwärts beträchtlich rauh, um den Stuck, von dem man noch Reste sehe, besser zu halten. — (Nur „ein wenig rauh gelassen“ ist der Ausdruck in dem von Ross, Schubert und Hansen herausgegebenen Tempel der Nike Apteros 1839 S. 11.) — An dieser rauhen Fläche haftete der dünne Stuck besser mit welchem man die Wände überzog und auf welchen dann gemalt wurde.“ Als die Christen aus dem Theseion eine Kirche machten, war ohne Zweifel die Entfernung der grossen heidnischen Gemälde

---

17) Bem. über bemalte Architektur 1834 S. 47. 49.

18) Bei Letronne Lettres p. 101. wo er auch mit dem Licht Linien ohne Farben, eingeritzt in die Oberfläche wie man an gemalten Vasen als Vorzeichnung sieht, bemerkt haben will, mit offenbarer Täuschung; ähnlich bei Rochette Peintures p. 148.

das Erste was sie vornahmen, indem sie entweder die Tafeln abrissen oder die Stuckbekleidung zerstörten. Der vorspringende Sockel (der dazu auch zu unbedeutend vorspringt) beweist nicht dass Tafeln in die daraus entstehende Vertiefung angesetzt gewesen, wie Rochette behauptet (Peint. p. 148), aber auch die noch sichtbaren Reste von Bewurf beweisen an sich nicht dass einst Mikon auf Stuck seine Bilder aufgetragen habe [19]. Wenn indessen L. Ross später (a. a. O.) erklärt, dieser Tempel sey nicht massgebend und entscheidend bei der Frage ob Holz- oder Wandbilder, so ist sein Grund, weil der Bewurf erst Werk der Christen bei der Einweihung der Kirche des h. Georg seyn könnte, nicht stichhaltig, und er fügt auch selbst hinzu: „wiewohl dieselben Christen im Opisthodomos des Parthenon ihre Heiligenbilder unmittelbar auf den alten geglätteten Mauerquadern abgesetzt haben". Warum auch sollten diese Heiligeubilder sich nicht eben so gut wie jene andern erhalten haben? Nein, die Wahrscheinlichkeit ist dafür dass sie nur die Mikonischen abgekratzt haben und dabei von dem Bewurf die Reste stehn geblieben sind, die wir noch sehen. Antik sehen diese auch aus und die Christen hatten, nachdem *die* heidnischen Gemälde entfernt waren, keinen Grund den weissen Marmorwänden einen Gypsbewurf zu geben; hätten sie es gethan, so würde er vollständig erhalten seyn: denn ihn wieder bis auf die jetzt sichtbaren feinen Reste zu zerstören, wer hätte das Mittelalter hindurch sich veranlasst sehn können und wodurch? Diese Ansicht wird mir im Wesentlichen bestätigt durch den äusserst genauen Bericht welchen Rangabis über Theseion und Pinakothek giebt in der Revue

19) Einen argen Fehlschluss macht Rochette p. 147 von den wohl erhaltnen Farben der Aussenseite auf das Innere, wo sie geschützt waren und also nicht gewesen seyn könnten, da man doch keine Spur davon sehe (was auch irrig ist) indem die aussen noch sichtbaren Farben der Ornamente von enkaustischer Steinmalerei herrühren.

archéol. 1846 (3, 237 245), besonders durch diese Bemerkung über die Wände des Theseion: La face entière du socle est lisse — la partie supérieure de la muraille est au contraire piquée au ciseau avec une industrie et une application merveilleuse; les piqûres en sont si fines, si pressées et je dirais presque regulières qu'il est impossible d'y méconnaitre une intention de l'architecte et de les prendre simplement pour les asperités des pierres laissées brutes; à leur aspect on reste au contraire convaincu qu'elles n'ont pu être faites qu'à l'époque de la construction primitive de l'édifice. Nur der schwankenden Schlussbemerkung kann ich nicht beipflichten, dass „der alte Stuck, worauf Mikon gemalt hatte, bei der Einrichtung zur Kirche entweder beibehalten und wieder bemalt oder vielmehr vernichtet und durch einen neuen Bewurf ersetzt wurde".

Wie wir denn nach aller Wahrscheinlichkeit Wandgemälde vom Mikon im Theseion annehmen müssen, so finden wir auch den Panänos, Vetter des Phidias, als Wandmaler im Tempel der Athene zu Elis, worin er tectorium induxit lacte et croco subactum, ut ferunt, gewiss doch nur um auf den mit grösster Sorgfalt verfeinerten Putz die Gemälde vollkommner ausführen zu können. In der Pökile dagegen, wo er mit Polygnot und Mikon malte, waren *σανίδες*, auf Holz auch malte er an den Schranken des Throns zu Olympia [20]) und Tafeln sind auch in dem Wettstreit des Panänos und Timagoras in Olympia vorauszusetzen. Nach der Wandmalerei von Mikon im Theseion zu Athen und von Panänos in dem Tempel der Athene zu Elis ist zu vermuthen, wenn wir auch keine von Polygnot kennen, dass sie zur Zeit dieser Maler auch anderwärts öfter vorgekommen seyn mag. Aus Solons Verbot die Gräber nicht mit

---

20) Röser in Kuglers Berliner Museum 1837 S. 243, wo Völkel u. A. bei Letronne Lettres p. 56 Stuckbekleidung voraussetzten.

Stuckbekleidung zu schmücken[21]), was doch wohl auf Malerei deutet, ist zu schliessen dass schon damals dieselbe Art der Verzierung auch in Tempeln üblich war, und dass Agatharchos um Ol. 80 auch in die Zimmer die Malerei übertrug, zeigt dass sie in Tempeln und öffentlichen Gebäuden nicht selten gewesen seyn mag. Der bekannte Platonische Ausspruch dass Gegnerschaften und Kämpfe unter den Göttern in den Tempeln gemalt seyen, lässt sich auf übertünchte Flächen so gut wie auf Tafeln, am besten auf Beides beziehen[22]). Aus dem Umstande dass in Lakedämon ein Gemälde aus der Wand ausgeschnitten und in Rahmen gefasst nach Rom gebracht wurde, wo man nach Plinius das Werk selbst und noch mehr diese Versetzung bewunderte, ist auf die Schönheit vieler Wandmalereien zu schliessen, aber nicht auf eine Gewohnheit, nicht darauf dass die entführten Gemälde gewöhnlich oder häufig der Wandmalerei angehört hätten, wie R. Rochette hinlänglich gezeigt hat (p. 75—85). Vitruv drückt sich bei Erwähnung des schönen Lakedämonischen Mauergemäldes aus: e quibusdam parietibus etiam picturae excisae. Wer aber der die besten Wandgemälde aus Pompeji und den Nachbarstädten gesehn hat, könnte zweifeln dass in Griechenland, wo alle Arten der Kunst mit so viel Talent und so grosser Liebe ausgeübt wurden und wo die Kunst im Allgemeinen an so vielen Orten in hoher Blüthe stand so lange die politischen Zustände es zuliessen, auch in Wandmalerei überschwenglich viel Vortreffliches geleistet worden sey und dass auch auf die Wandmalerei die Erfindungen und die Meisterschaft der

21) opere tectorio exornari Cic. Legg. 2, 26. So war von Nikias an einem Grabmal ein berühmtes Gemälde von Mann und Frau nach Paus. 4, 22, 4, der auch 25, 7, 4 ein andres, halb erloschnes *ἐπὶ τῷ μνήματι* erwähnt.

22) Euthyphr. p. 6 b *οἷα λέγεταί τε ὑπὸ τῶν ποιητῶν καὶ ὑπὸ τῶν ἀγαθῶν γραφέων τά τε ἄλλα ἱερὰ* (*ἄλλα* ist das pleonastische) *ἡμῖν καταπεποίκιλται.*

andern von Plinius allein verherrlichten Art grossen Einfluss geübt haben möge? Hier ist eine der grossen Lücken in der Kunstgeschichte, wie deren so grosse auch in unseren Vorstellungen von dem Umfang und Inhalt der alten Litteratur sind. Es muss nur den Begriff von dem Glanz und dem Reichthum der Tafelmalerei in der ihr mit Leidenschaft anhängenden Periode beträchtlich erweitern, dass ihr als der herrschenden gegenüber die Wandmalereien von den Bücherschreibern so sehr haben untergeordnet werden können dass uns nicht einmal Fragmente bezeugen wie bedeutend und umfänglich vermuthlich auch ihre Leistungen gewesen sind.

Von dem alten Tempelgebrauch der Täfelung der Wände her ist es, wie es scheint, gewöhnlich geblieben auch Gemälde der nachpolygnotischen Art, statt sie aufzuhängen, in die Wand selbst hineinzupassen. Ein Beispiel bietet dar was noch von Augustus Plinius erzählt, der in seinem Forum und im Tempel des Cäsar Gemälde aufstellte (posuit)[23]) und dagegen in der im Comitium geweiheten Curia duas tabulas impressit parieti, ein enkaustisches Gemälde von Nikias und eines von Philochares. Statt eindrücken sagt Babrios einsetzen in die Wand: *ἐνέθηκε τοίχοις ποικίλας γράφας ζώων*[24]). Philostratus sagt im Proömion der Gemälde von seiner Stoa, sie sey geschmückt *γραφαῖς, ἐνηρμοσμένων αὐτῇ πινάκων*, die Einer mit Liebhaberei als Werke mehrerer Maler zusammen gebracht habe[25]). So werden auch die *ἐντοίχιοι* (nicht *ἐπιτοίχιοι*)

23) Propert. 2, 6, 27 tabellas — posuit.

24) Auch an dieser einfachen Stelle zeigt Letronne Appendice p. 64. 106 seine Kunst Griechische Wörter umständlich zu misdeuten um sie dem Zusammenhang mit falschen Vorstellungen anzupassen.

25) Derselbe Vit. Apollon. 2, 20 *χαλκοῖ πίνακες ἐγκεκρότηνται τοίχῳ ἑκάστῳ γεγραμμένοι.* Hinsichtlich der ersten Stelle vertheidigt Letronne seine Erklärung Lettres p. 458, dass nur l'arrangement, l'ajustement symmétrique des tableaux dans le portique zu verstehn sey, in

in der von A. Mai entdeckten Epitome der Römischen Archäologie 16, 6 zu verstehen seyn, da liebliche Farbenmischung und das Blühende neben der sorgfältigen Zeichnung, also Kunst des Pinsels, Feinmalerei von ihnen gerühmt wird [26]), die letztere aber nach der früher bekannten Stelle der Archäologie nur der neueren Schule zukommt [27]).

Da wir denn dreierlei unterscheiden, Gemälde auf die Wand, auf die getäfelte Wand der Tempel und Hallen, und bewegliche, die man aber, statt sie aufzuhängen, oft auch in die Wand einsetzte, so entsteht hinsichtlich dieser Aeusserlichkeit für uns bei den von den Schriftstellern angeführten, meist nur sehr kurz berührten Gemälden Ungewissheit: denn nur selten ist ein bezeichnendes Wort beigefügt, indem man nur auf die Kunst selbst und den Gegenstand sah. Aeusserliche Aufstellung scheint *ἀνακεῖσθαι* zu beweisen, wie bei Aristides die *γραφαὶ τέχνης πάσης ἄλλαι ἀλλαχοῦ τῆς πόλεως ἀνακείμενα,* zu Rhodos, die *πίνακες ἡμιρραγεῖς* weiter unten (1, 540. 547 Jebb.), bei Athenäus *γραφὴ ἀνακειμένη* (8 p. 346 e), oder bei Pausanias *ἀνακεῖνται δὲ καὶ εἰκόνες ἑκατέρωθεν πρὸς τῷ τοίχῳ* (6, 24, 4), was auch unter *πρὸς τῷ τοίχῳ* allein zu verstehen ist, wie von den Chariten des Pythagoras (9, 35, 2.) So möchte auch *ἀνακεῖται* das von dem oben erwähnten *πίναξ τέλειος* des Butadengeschlechts gesagt wird (*ἐπὶ τῶν τοίχων* bei Pausanias) beweisen, dass

---

seiner Art Append. p. 117 — 120. Schade dass um über einen Gegner in der Akademie augenblicklich zu triumphiren, ein solcher Mann sich Sophistereien dieses Schlags erlauben mochte.

26) *αἱ ἐντοίχιοι γραφαὶ ταῖς τε γραμμαῖς πάνυ ἀκριβεῖς ἦσαν καὶ τοῖς μίγμασιν ἡδεῖαι, παντὸς ἀπηλλαγμένον ἔχουσαι τοῦ καλουμένου ῥωποῦ τὸ ἀνθηρόν.*

27) Jud. de Isaeo 4. *εἰσὶ δή τινες ἀρχαῖαι γραφαὶ χρώμασι μὲν εἰργασμέναι ἁπλῶς, καὶ οὐδεμίαν ἐν τοῖς μίγμασιν ἔχουσαι ποικιλίαν, ἀκριβεῖς δὲ ταῖς γραμμαῖς καὶ πολὺ τὸ χάριεν ἐν ταύταις ἔχουσαι· αἱ δὲ μετ' ἐκείνας εὔγραμμοι μὲν ἧττον, ἐξειργασμέναι δὲ μᾶλλον σκιᾷ τε καὶ φωτὶ ποικιλλόμεναι καὶ ἐν τῷ πλήθει τῶν μιγμάτων τὴν ἰσχὺν ἔχουσαι.*

das grosse zusammengefügte Bild aufgehängt war[28]. Aufgehängt, *κρεμαμένη*, wird ein Gemälde genannt von dem Komiker Anaxandridas; ein Wandgemälde bezeichnet eine Delische Inschrift[29]. Unter den in Hinsicht des Grundes der Gemälde zweideutigen Ausdrücken stehen oben an *στοὰ γραφὰς ἔχουσα, ἐπὶ τῷ τοίχῳ, ἐπὶ τῶν τοίχων*, aedem, porticum, parietes pingere. Dass die Gemälde der Pökile zu Athen auf Tafeln waren, wissen wir von Synesius; neun andere Autoren die ihrer Erwähnung thun[30], lassen uns diess nicht erkennen. Auch der Unterschied vollständiger Holzbekleidung und stellenweise in die Stuckbekleidung aufgenommener Tafeln, was das Gewöhnliche gewesen seyn möchte, ist so gross dass man nicht das aedem pingere auf diese Art des Schmucks der Wände des Tempels durch einen dafür berufenen Maler hätte übertragen dürfen. Dass nun die grossen Maler der nachapollodorischen Periode qui tabulas pinxerunt, die Tafeln aufgegeben und anders als etwa ausnahmsweise auf den Bewurf gemalt haben sollten, statt ihre auf der Staffelei mit unläugbarem Vortheil der malerischen Ausführung vollendeten Bilder in diesen nach dem alten Brauch einzufügen, wird kein Unbefangener natürlich und wahrscheinlich finden. Wenn ich darin nicht irre, so fällt die Behauptung Letronnes zu Boden, welche einem Protogenes, Zeuxis, Euphranor, Nikias, Apelles Wandmalerei in Tempeln allein auf Grund eines von Tafeln nicht weniger als von ihr üblichen Ausdrucks beimisst. Von Protogenes zählt er dahin zwei Gemälde nach den Worten des Plinius: cum Athenis celeberrimo loco

28) Noch in den Digesten tabulae pro tectorio includuntur und tabulae religatae catenis aud erga parietem adfixae.

29) *τὴν κονίασιν τοῦ Πασιοφορίου καὶ τὴν γραφὴν τῶν τε τοίχων καὶ τῆς ὀροφῆς.* So *κονιάματα καὶ γραφαὶ καὶ πινάκια* bei Philo de Cherubim, 1, 157 Mang.

30) S. meine Recension S. 182 Not. * *), im allgemeinen S. 173. 190. Letronne Lettres p. 432 f.

16*

Minervae delubri propylaeon pingeret, ubi fecit nobilem Paralum et Hemionida, quam quidam Nausicaam vocant, wobei er sich ein zu Pausanias Zeit verschwundnes Propyläum in dem Hieron der Minerva denkt, da doch Plinius offenbar nur die bekannten Propyläen oder eigentlich den zur Pinakothek bestimmten Theil derselben meint. Der Ausdruck des Plinius cum propylaeon pingeret ist in so fern noch weit ungeschickter als diese zwei Bilder neben mehreren andern, welche Pausanias nennt, aufgehängt waren, wie wir gesehen haben, und ob nur eines von den Bildern der Pinakothek ausser etwa denen des Polygnot, wenn er für sie und nicht für einen zweiten oder dritten Ort umsonst gemalt hat, ursprünglich für sie bestimmt gewesen sey, ist ungewiss. So hätte man auch in den Hallen die einen freien Raum bei dem Tempel des Zeus Soter im Piräeus umschlossen „wundervolle Gemälde der berühmtesten Künstler" zusammen gebracht nach Strabon (9 p. 396). In Rhodos hatte Protogenes das Dionysion verherrlicht ζωγραφικοῖς πίναξι[31]) und im Buleuterion zu Athen die Thesmotheten gemalt[32]). Dass von Euphranor in der Halle zu Athen, die von ihm die zwölf Götter und „auf der Wand" gegenüber Theseus und andre Figuren nach Plinius und Pausanias enthielt, Tafelgemälde waren, ist da er ein Enkauste war, nicht zu bezweifeln; und der Uebergang bei Plinius: nobiles ejus tabulae Ephesi bestätigt es noch insbesondre, wenn man nicht aus diesem tabulae mit Letronne folgern will, dass die vorhergenden Bilder keine tabulae seyen, was zu den Zeichen seiner eigensinnig sophistischen Behandlung der Zeugnisse gehört. Dem Apelles sogar schreibt derselbe Wandgemälde zu bloss wegen der Worte des Solinus: aedem Apellis manu insignem, und dem Zeuxis, der in Kroton für den Tempel der Juno Lavinia

31) Constant. Porphyrogen. de Themat. p. 26.
32) Paus. 1, 3. 4.

complures tabulas pinxit, von denen Augustus Helena, das berühmteste, nach Rom versetzte, in Mauerausschnitt, wie sich bei Letronne von selbst versteht.

Ueberdenkt man die ungeheure Menge der seit der Eroberung von Syrakus durch Marcellus, 212 vor unserer Zeitrechnung, nach dem Beispiel der Karthager in Agrigent, aus den Griechischen Tempeln vieler Städte nach Rom, um Triumphzüge zu schmücken, geraubten, der von Verres aus Kleinasien und Griechischen Inseln und besonders aus Sicilien entführten und der noch unter den Kaisern weggeschleppten Gemälde[33]), so wird man es leicht verschmerzen dass wir nicht wissen können ob die Mehrzahl überall in der Wand selbst gesessen oder daran gehängt hat, ausgebrochen oder abgenommen worden ist. Dass sehr viele darunter noch der älteren Periode angehört haben die mit Polygnot abschliesst, ist zu bezweifeln, obwohl es in Rom doch auch Liebhaber der Malerei dieser älteren Art gab. Stuckmalerei ist wohl eben so früh zu denken als ein verfeinerter Stucküberzug und Farbenanstrich. Einen höheren Grad der Ausbildung in der Zeichnung hat die Kunst durch die Malerei auf Tafeln gewonnen und diesen hatte sie wohl schon erreicht als die Phokäer in der 54. Olympiade die Gemälde in ihren Tempeln zurückliessen, geraume Zeit vor Polygnot dem Thasier. Dass die Jonier auch in dieser Kunst vorangegangen sind, ist nach allgemeinen Verhältnissen anzunehmen[34]) und dass sie von den Lydiern gelernt haben, wohl zu glauben. Der Tafelmaler Bularchos zur Zeit des Kandaules Ol. 16 ist nicht zu übersehen trotz aller Erdichtung der Sage, die sich ihm bis zur Zeit des interpolirten Xanthos angehängt haben möge.

33) Zuletzt zusammengestellt von R. Rochette Peintures p. 46—86.

34) Nicht zu übersehn ist in dieser Hinsicht dass der Samier Saurias dem Korinther und Sikyonier voransteht bei Athenagoras de legat. 24, wie es mit dessen Bericht über die Kunstanfänge auch sonst bestellt seyn möge.

Dass die Wandmalerei nach Mikon und Panänos noch grosse Fortschritte gemacht und Ausserordentliches geleistet habe, können wir nicht bezweifeln, sowohl nach der ausserordentlichen Geschicklichkeit welche die Griechen in allen Zweigen der Kunst auszeichnet, als nach der Bewunderung die wir einzelnen Gemälden noch in Pompeji und den Nachbarstädten und in Rom zollen. Doch können wir auch nicht die Thatsache übersehen dass Plinius so grosse Reihen von Tafelmalern, dann von enkaustischen Tafelmalern aufführt, noch eine Reihe der minderberühmten in beiden Gattungen hinzufügt und nicht einen einzigen Wandmaler rühmt.

Mit welcher Hartnäckigkeit Letronne an seinem System im Streit festhält, sieht man wenn man betrachtet was er noch 1846 dem oben erwähnten Bericht über die Athenische Pinakothek entgegenstellt (p. 243 s.) Um sich aber zu erklären wie ein Gelehrter von so viel Verstand und Schärfe des Urtheils als andere Letronnische Untersuchungen beweisen, einer solchen préoccupation systématique und confiance irréflechie verfallen und diese den Gegnern Schuld geben konnte, muss man auf die Hauptmissverständnisse sehen, auf die so viele andre sich stützen oder als Fehlschlüsse und falsche Auslegungen gefolgt sind. Dahin gehört nächst dem kritischen Irrthum das Zeugniss des Synesius und alles was damit zusammenhängt von sich zu weisen, der grammatische hinsichtlich der Bedeutung der Worte πίναξ und tabula, welche mit gänzlichem Aufgeben des Begriffs Tafel die Bedeutung Gemälde überhaupt, also auch Wandgemälde, angenommen haben sollen [35]). Hätte doch der berühmte Akademiker anstatt den zu seinem Zweck ausgeklügelten Satz voranzustellen, dass die Grammatik nicht zur Basis der Erörterung dienen und man nicht auf Etymologie

35) Lettres p. 78—93. Append. p. 68. Rochette Peint. p. 14—45. 184. Lettres p. 98—128. 165. Meine Rec. S. 170. 175 f. 189 ff.

und Wortcomposition halten müsse, den er nachher wo ihm diess passt, umkehrt (p. 127), in Fichtes Reden an die Deutsche Nation die schönen Bemerkungen über die Vorzüge ursprünglicher Stammessprachen gelesen; er hätte dann sicher nicht gewähnt dass *πίναξ* und tabula nach tableau beurtheilt werden können. Diess hat nur die zweite Bedeutung von tabula aufgenommen, die erste und eigentliche aber niemals gehabt, so wenig als unser Deutsches Tabelle, Verzeichniss. Ein Beiwort zu *πίναξ* wie *γραφικός, γραφόμενος, γεγραμμένος, ζωγραφικός, ποικίλος,* wie picta zu tabula, tabella, findet sich wo die Deutlichkeit es erforderte, und wird in den meisten Fällen ausgelassen wo es durch den Zusammenhang ersetzt wird, eben so wenn *πίναξ* die Bedeutung eines Verzeichnisses annimmt, von Gesetzen, Büchern, ähnlich *σανίς*, tabella auch von Urkunden. Aber in keiner Stelle ist *πίναξ* oder tabula nachweislich Wandgemälde[56]). Die Griechische Sprache hatte für Gemälde *γραφή*, die Römische pictura und daher hatten sie nicht das Bedürfniss den Wortsinn von *πίναξ*, tabula zu unterdrücken und sie auch für Wand gelten zu lassen. Auch der Italiener vergass schwerlich in quadro den Wortsinn so sehr dass er immer nur Gemälde überhaupt, nicht ein eingerahmtes Gemälde hörte indem die rund gefassten quadri Ausnahme sind die nicht berücksichtigt wird. Aus-

36) Umgekehrt hat Plautus in den Menächmen 1, 2, 34. sich erlaubt tabula picta für pictura zu setzen: dic mihi, nunquam tu vidisti tabulam pictam in pariete Ubi cet. wo tabula, wenn man die wegen des gemeinen Gebrauchs von tabula picta durch Nachlässigkeit in die Bedeutung des abstracten Begriffs übergegangene Bedeutung pressen wollte, mit pariete in Widerspruch stehn würde, man müsste denn der in die Wand eingesetzten Tafelgemälde sich erinnern. Ein Gemälde, tabula, gemalt auf der Wand, wie Letronne will (p. 82), passt nicht für Plautus. Auch bemalte Wandausschnitte, aus Griechenland gekommen, sind nicht *πίνακες*, tabulae (p. 79), die nach Letronne auch in den Schriften *περὶ πινάκων* wenigstens mit verstanden werden sollen.

serdem ist durch die Leidenschaft für die Mauermalerei Letronne verleitet worden alle Unterscheidung auszuschliessen und aus der einzelnen Erscheinung allgemeine Schlüsse zu ziehen. So soll die Thatsache allein dass Panänos in Elis auf Gypsbekleidung malte, die Frage ob Wand- ob Tafelgemälde entscheiden (Lettres p. 55), und dann wieder das Theseion die „ganze Frage beherrschen und diess einzige Beispiel uns zeigen, von welcher Natur im Allgemeinen die Gemälde waren, womit die grossen Künstler der schönen Epoche die Tempel und andre öffentliche Gebäude geschmückt hatten" (Append. p. 135), wogegen ich schon in einem 1837 an den Verfasser gerichteten Schreiben bemerkte, der Stuck im Theseion könne höchstens beweisen, dass Polygnot (den ich jetzt aus dem Theseion verwiesen habe) und Mikon „auch auf die Mauer malten, da Eins das Andre nicht ausschliesst"[37]). Ebenso ist es ein Fehlschluss, weil die Gemälde des Damophilos und Gorgasos, um die Zeit Polygnots, im Tempel der Ceres in Rom, auf der Wand waren und in Italien die Kunst aus Griechenland stammt, darum sey die Frage auch in Bezug auf Griechenland entschieden (Lettres p. 44). Bei jenen beiden Künstlern kommt noch hinzu dass sie Plasten und daher den Thon mit Farben zu schmücken gewohnt waren, und ausserdem ist zu bedenken dass die Bekleidung der Wände mit Holz eine eigne Technik erfoderte die nicht überall vorauszusetzen ist. Noch mehr wird jeder Unbefangne staunen über den Missbrauch einiger weit auseinander liegender Beispiele von Ausschnitten aus der Kalkwand, wie der eines besonders schönen Gemäldes in Sparta, das sechzig Jahre vor Christus nach Rom entführt wurde, und einiger in Pompeji gefundenen, wenn daraus gefolgert wird dass die Gemälde (γραφαί), welche die Phokäer bei ihrer Auswanderung nebst den Weihgeschenken von Marmor und Erz in den Tempeln zurückließ-

37) Kl. Schr. 3, 444.

ssen[38]), nicht auf Holz und eben so leicht wie Marmor und Erz fortzuschleppen gewesen und nur des Gewichts oder der Grösse wegen zurückgelassen worden seyen, sondern weil sie aus der Wand hätten ausgeschnitten und eingerahmt werden müssen. Weiter reicht dann die Vermuthung dass die Gemälde welche aus dem Heräon in Samos eine Pinakothek machten, zum Theil aus den stückweise eingerahmten Wänden der verfallenen Tempel bestanden haben. Auch die zwei Gemälde des Nikias, die Augustus in der Curie des Comitium parieti impressit, waren diesem Kritiker zufolge aus einer andern Wand ausgeschnitten; nicht sicher ist es ihm dass das nach Rom gebrachte Bild von Polygnot auf Holz gewesen (p. 49), selbst die tabulae pictae pro tectorio inclusae in den Digesten sind ihm nicht eigentliche tabulae, sondern bemaltes tectorium pro tectorio eingesetzt (p. 431. So beschaffen sind die „positiven Thatsachen und die wahrscheinlichen Inductionen die uns zeigen wie allgemein in der Römischen Epoche die Versetzung und Wegführung der Mauergemälde war die in den alten Gebäuden sich befanden“ (p. 91) — warum nicht der meisten von allen seit dem zweiten Punischen Krieg nach Rom entführten? Gleich vorn herein ist ja der Leser gut vorbereitet durch die Behauptung: „einige der Tempel die nicht umgestürzt worden sind, bewahren noch die Spuren von Farben die sie ehmals bedeckten, aber von den Gemälden selbst sind so schwache Anzeichen dass sie sich nur der aufmerksamsten Beobachtung offenbaren“ — was freilich auch eine blosse Einbildung ist, veranlasst ganz allein durch das Theseion, das keine Spur von Gemälden offenbart.

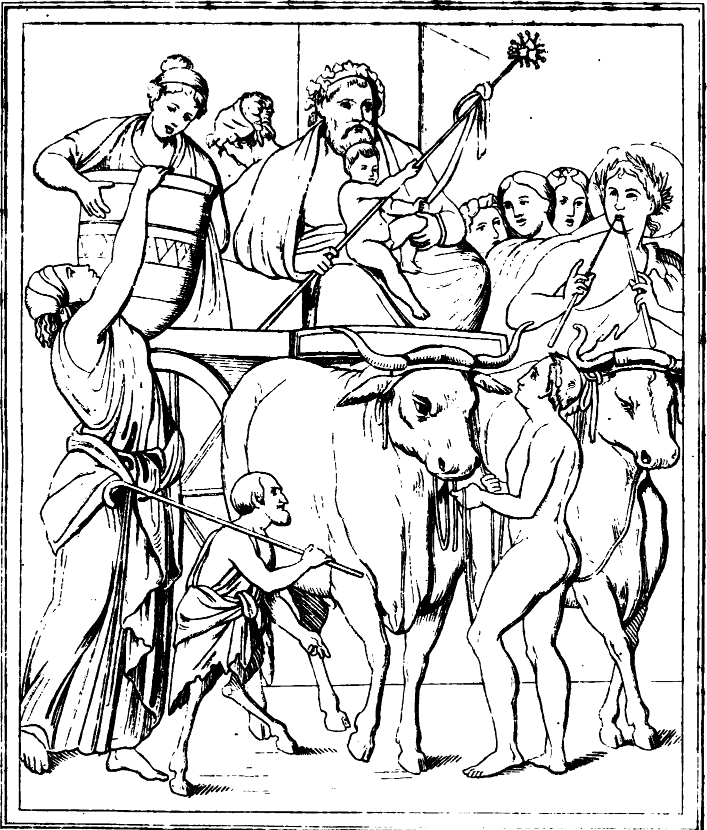
---

38) Herod. 1, 164.

P. 64, Not. 4 l. 79 f. 67.

Göttingen,
Druck der Dieterichschen Universitäts-Buchdruckerei.
(W. Fr. Kaestner.)

Taf. I.



G. F. Neise del. u. sculp. 1861.

Taf. III.



G. F. Neise del. u. sculp. 1861.

